

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

32 صفحـــة

الثمن واحد جنيه

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 14 ـ الاثنين 3 شوال 1428هـ ـ 15 أكتوبر 2007 م

صبحى يرفض العمل فى مسرح الدولة بعد نجم وفيفى

وليد عونى يحتاج لإعادة صياغة ذاكرته البصرية

عميد كلية الفنون المسرحية من أين يستمد قوته؟!

فنانون سعوديون:

إعلامنا لا يهتم بالمسرح

عايدة عبد العزيز:

الحكاية هاصت!

الكوميديا المرعبة تبدأ فى الكويت

لوحة «المراجيح» للفنانة المصرية جاذبية سرى

● على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية، يتم قريبا إعادة تقديم مسرحية «الملك لير» لمدة خمسة عشر يوماً تمهيدا لسفرها لدولة الكويت لعرضها هناك، المسرحية بطولة يحيى الفخرانى، أحمد سلامة، محمد ناجى، مروة عبد المنعم، ونجوم المسرح القومى، التأليف للكاتب الإنجليزى وليم شكسبير، وإخراج أحمد عبد الحليم.

مســرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمــد نــوار

رئيس التحرير:
يسرى حسـان

مدير التحرير التنفيذى:
مسـعـود شـومـان

مجلس التحرير:
محـمـد زعـيـمـه
إبـراهـيـم الحسـيـنـى
عــادل حـســان

الديسك المركزى:
فـتـحـى فـرغـلـى
محـمـود الحـلـوانـى

مدير التحرير الفنى:
مصـطـفـى حـمـادة

سكرتيرا التحرير:
ولـيـد يـوسـف
مـحـمـد مـصـطـفـى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية
أســامــة يــاســين

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً- الدول العربية **65** دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

العدد القادم

حديث استثنائى مع فاروق عبد القادر

فاطمة بوابة الدخول إلى لبنان

د. نوار يلتقى وشباب نوادى المسرح

عزاء واجب

أسرة تحرير «مسرحنا» تتقدم بخالص العزاء إلى المخرج أحمد عبد الجليل فى وفاة شقيقه.. تغمد الله الفقيد برحمته وأسكنه فسيح جناته وألهم أسرته الصبر والسلوان.

لوحة الغلاف



«المراجيح» للفنانة المصرية «جاذبية سرى»
زيت على توال مقاس **80** × **112** سم - **1957**

فرحة

قبل أن يغلق الستار، لحظات حرجة ومشاعر مضطربة بين الأمل والرجاء. مشوار طويل وإن كان فى فترة زمنية قصيرة، أن تنجز عملاً إبداعياً تترامى أوصاله فى عناصر متداخلة، لا تملك إلا أن تترقب سير العمل وهو يذوب فى الزمن متفاعلاً ومعبراً يحمل عناء إنجازه، والمراحل القاسية التى سبقت التجهيز، فهو عبء يحمله مبدعو المسرح لا يبرحهم إلا فى نهاية العرض، بعدها تشعر بتداعى الجسد وما تكبدته من مشقة حتى يصل إبداعك إلى بر الأمان، بعدها فقط تتنفس الصعداء تاركاً الساحة لإبداع النقد ليختلف أو يتفق، ويحلل ويقَّيم، ولا يبقى لديك إلا أن تشعر بارتياح إتمام المهمة الشاقة التى تعتصر عقلك ووجدانك خلال إنتاجها وما أن تصيب ما رميت إليه حتى تغمرك الفرحة لتعبر عنها كيفما شئت، ووقتما شئت فأنت الآن تمتلك لحظتك؛ بعد أن كانت تمتلكك ظروف العمل وتتحرر من أسرك الجميل إلى سعادة أوسع وأرحب؛ راجياً أملاً جديداً. فى لوحة الغلاف للفنانة المصرية «جاذبية سرى» نجد مراجيحها الشعبية تنطلق متحررة على ضفاف النيل، وفى الوادى الخصيب؛ معلنة عن الفرحة الشعبية فى ربوع الوادى الأخضر برموز تعبيرية مصرية خالصة نألفها وتربّت فى وجداننا. وتكمن عبقرية الفنانة فى ألوانها الذكية والغنية؛ حيث إنها حلّقت كمبدعة بعناصرها فى السماء وانطلقت مراجيح العيد فى كل اتجاه عبر إيقاع بصرى فريد ممتع، ولم تكتف بذلك وإنما حلقت هى شخصياً فى اختيارها لمنظور الرؤية من عين الطائر الذى يحلق حراً فى سماء مصر العامرة المزدانة بنخيلها وبيوتها وأوديتها التى يمتد فيها البصر بالخضرة المفعمة بالأمل لتنقلنا «جاذبية سرى» فى جاذبية إبداعية من الحيز الضيق لخشبة المسرح إلى حيز أوسع وأرحب، كما يمتد مسرحها بين السماء والأرض محلقاً بين ضفتى النيل؛ موحياً ومعبراً عن فرحة تمتلك بها قلوب الصغار والكبار من خلال حس وجدانى شعبى مصرى.

لقد تميزت الفنانة «جاذبية سرى» بقدرتها المسيطرة على فراغ اللوحة وصياغتها لعناصرها فى إيقاعية حققت جمالاً تشكيلياً متناغماً ومثيراً يجعل العين تنتقل من عنصر لآخر فى حركة مستمرة متكافئة جعلت العناصر مكملة لبعضها البعض فى سياق طردى خالٍ من الرتابة والملل، وهى لحظة يمكنُ أن يقتطفها المبدع المسرحى لإثراء فراغ خشبة المسرح ليعبر عن لحظة إبداعية لمعنى الفرحة.

■ صبحى السيد

مصطفى ضد مصطفى

مواجهة فى معهد الفنون المسرحية

أزمة معهد الفنون المسرحية شهدت هذا الأسبوع ارتفاعاً جديداً فى منحناها.. حيث فتح عميد المعهد د. مصطفى سلطان النار على وكيله المستقيل واصفاً إياه بـ «المتجاوز» كما أعلن أسماء عدد من أساتذة المعهد واصفاً إياهم بالغاضبين والسبب عدم استفادتهم مادياً من إحدى الدورات التى نظمها المعهد لدارسين من السعودية، واتهمهم بإثارة القلاقل محتفظاً لنفسه بحق الرد... فيما اكتفى د. مصطفى يوسف بإعلان أن رغبته فى الحفاظ على كرامته كانت وراء الاستقالة كاشفاً القليل من تفاصيل الخلاف... «مسرحنا».. كانت شاهداً على أول مواجهة بين الطرفين

■ مروة سعيد

العميد الغاضب: إذا كان المعهد سيسير بالمزاج الشخصى فأنا أولى!

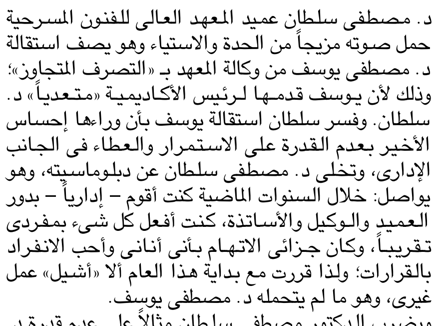
مصطفى يوسف تجاوزنى ومشكلته أنه «بيروَّح بدرى»



■ سلطان

د. مصطفى سلطان عميد المعهد العالى للفنون المسرحية حمل صوته مزيجاً من الحدة والاستياء وهو يصف استقالة د. مصطفى يوسف من وكالة المعهد بـ «التصرف المتجاوز»؛ وذلك لأن يوسف قدمها لرئيس الأكاديمية «متعدياً» د. سلطان. وفسر سلطان استقالة يوسف بأن وراءها إحساس الأخير بعدم القدرة على الاستمرار والعطاء فى الجانب الإدارى، وتخلى د. مصطفى سلطان عن دبلوماسيته، وهو يواصل: خلال السنوات الماضية كنت أقوم – إدارياً – بدور العميد والوكيل والأساتذة، كنت أفعل كل شىء بمفردى تقريباً، وكان جزائى الاتهام بأنى أنانى وأحب الانفراد بالقرارات؛ ولذا قررت مع بداية هذا العام ألا «أشيل» عمل غيرى، وهو ما لم يتحمله د. مصطفى يوسف.

ويضرب الدكتور مصطفى سلطان مثالاً على عدم قدرة د. مصطفى يوسف على أداء مهامه، بحرص د. يوسف على الانصراف مبكراً فى الواحدة والنصف بينما تقتضى طبيعة عمله كوكيل للمعهد البقاء حتى الثانية والنصف ظهراً يومياً!! ويتساءل د. سلطان «أعمل له إيه؟ هو اللى كان بيمشى بدرى!».



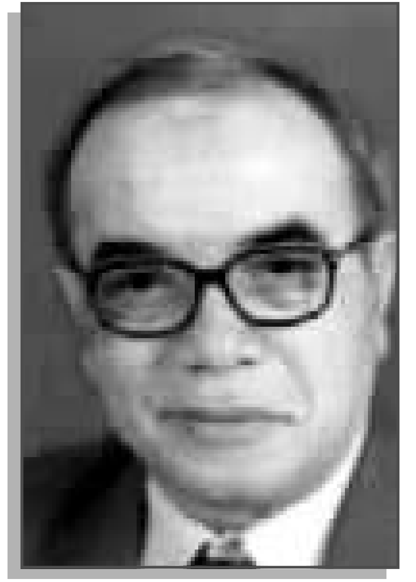
د. سلطان رفض تصريحات د. يوسف بخصوص المخالفات الإدارية فى الدورات التدريبية التى نظمها المعهد مؤخراً، وقال: حتى لو كان هذا رأيه الشخصى فلا أقبل أن يتدخل بهذا الأسلوب فى سير العملية الإدارية بالمعهد، وتحديداً قيامه بإحداث المشاكل أثناء الدورات، ثم إبلاغ رئيس الأكاديمية بعدم جواز توثيق شهادات هذه الدورات.

وأرجع سلطان تصرفات د. مصطفى يوسف وغيرها تجاه هذه الدورات بكونها «فرصة مادية» بالنسبة لهم حيث يحصل كل أستاذ مشارك فيها على 750 إلى 1000 جنيه، بينما لا يتجاوز ما يحصل عليه من الدراسات الحرة مبلغ 200 جنيه فقط، ولذلك أثار كل من لم يستفد الشائعات حول الدورة وحوله شخصياً، وضمت قائمة الغاضبين – حسب د. سلطان – د. يوسف، وعبد اللطيف الشيتى، وعلاء قوقة، ورضا غالب، وهى المجموعة التى سبق وقدمت شكوى ضد د. مصطفى سلطان، ثم عادت واعتذر أفرادها له بحسب تأكيداته.

وأخيراً أكد د. مصطفى سلطان أن الكل يريد أن يسير المعهد وفق أهوائه وهو ما لن يحدث و«إذا كان المعهد سيسير على مزاج أحد، فسيكون مزاجى أنا باعتبارى العميد»!!

الوكيل المستقيل: هناك من سعى لإفساد علاقتى بسلطان وهو «أعطاهم أذنه»

استقلت حفاظاً على كرامتى و«عشرة العمر» معه



من جانبه أرجع د. مصطفى يوسف أسباب استقالته لافتقاد عميد المعهد د. مصطفى سلطان لسياسة الحوار مع مرؤسيه وزملائه وقال: إنه فضّل الاستقالة حفاظاً على كرامته و«العشرة» التى جمعته لسنوات بسلطان. د. مصطفى يوسف أكد وجود من سعى لإفساد العلاقة بينه وبين سلطان الذى أعطاهم أذنه، إضافة لاختلاف أسلوب العمل بينهما ؛ وهو ما وصل بهما إلى طريق مسدود.

ولم يخف د. مصطفى يوسف اعتراضه بصفته أستاذاً بالأكاديمية على كثير مما يحدث بها؛ مثل غياب الوسائل الكافية لتعريف الطلاب الجدد بالتغييرات التى طرأت على درجات القبول بأقسام المعهد المختلفة، أما فيما يخص «الدورة الأزمة» والتى شارك بها عدد من الطلبة السعوديين فقد أكد يوسف أنه لا اعتراض من حيث المبدأ على مثل هذه الدورات، لكن ما أزعجه – حسب تعبيره – الأخطاء العديدة التى شابت الإجراءات الإدارية التى صاحبت هذه الدورات ؛ والتى اضطرته للذهاب إلى رئيس الأكاديمية مباشرة ليطلب منه عدم توثيق شهادات الدورة بخاتم الأكاديمية الذى وصفه بأنه «ثمين جداً»! د. يوسف كشف أن الدورة لم يسبقها انعقاد مجلس المعهد لإقرار آلية العمل فيها، ولا يصح عقلاً أن يتساوى من حضر دورة فى الإخراج المسرحى لم تتجاوز مدتها ثلاثة عشر يوماً بمن درس فى قسم الإخراج أربعة أعوام..

شريف عبد اللطيف: احترم لجان القراءة .. والسلامونى لم يكن المقصود

بعد قراءتى للتحقيق الذى أجرته جريدة «مسرحنا» فى عددها السابق تحت عنوان «من يملك حق الرفض أو القبول» ؛يطلب لى أن أرسل هذا التوضيح الذى لا أعتبره رداً على مجموعة من الآراء، إنما ضوءاً قد يزيل اللبس ويوضح الأمر بجلاء، وها أنا أجمل التوضيح فى التالى :–

بالنسبة لما قاله المخرج الأستاذ سمير العصفورى فى مسرحية «وفاة بائع متجول» فإننى قد رشحت العمل لسيادتكم فى وقته؛ إلا أنكم قدمتم إعدادًا للأستاذ أحمد عفيفى، وكان رأيى أن الأعمال المسرحية يجب أن تقدم كما هى برؤية إخراجية دون إعمال التأليف فيها، أو الإضافة، تحت مسمى «الإعداد».

أما بالنسبة لنص الكاتب الأستاذ محمد أبو العلا السلامونى فيجب التوضيح أننى لم أرفضه من خلال حكم ذاتى، ولكن الرفض كان من خلال لجنة قراءة، وقد اطلع الأستاذ أبو العلا السلامونى على ما أقرته اللجنة عبر ثلاثة تقارير، أحدها طالب أن تقدم المسرحية من خلال «قاعة»، أما التقريران الآخران فقد رفضا النص، من هنا أقرر أننى لم أرفض النص إلا نتيجة لرفض اللجنة، وعلينا احترام قرارها.

إن مجمل الآراء التى وردت فى التقرير المنشور؛ فإننى أقدم احتراما لها ولأصحابها، وأود القول إن الرفض والقبول من سلطة لجان القراءة، وهى لجان مقدرة لها قيمتها الكبيرة التى تعتز بها.



■ شريف عبداللطيف

أما الأستاذ سليم كتشنر فقد طرح عددا من أسماء كتابنا الكبار ممن لم يكن لديهم أية حسابات إلا مصلحة العرض المسرحى وخروجه بشكل جمالى وفنى، وكتابنا الذين ذكرتهم كانوا يملكون الرؤية السياسية، فضلا عن قدرتهم الدرامية العالية.

أما بالنسبة لما تردد من أن العمل «منشور سياسى»، فقد كانت جملة ضمن مجمل الحديث عن رفضى لأن يتحول أى عمل مسرحى إلى «منشور سياسى»، فالمسرح متعة فنية، إلى جانب كونه فكرا، ولم يكن نص الكاتب «محمد أبو العلا السلامونى» هو المقصود، إنما كان ذلك تأكيداً على أن الذى يحكم العمل الفنى هو القيمة الجمالية، وأؤكد أن كثيرا من أعمال كاتبنا محمد أبو العلا السلامونى تحمل قيمة فكرية وفنية عالية.

كما أود أن أقدم تحية للأساتذة الفنانين والنقاد الذين أتفق معهم فى مجمل آرائهم وهم : د. أحمد سخسوخ – أحمد عبد الحليم – محفوظ عبد الرحمن –سمير العصفورى.

ونهاية أقول إن الرفض لا يكون – مطلقاً – خاضعا لحكم شخصى، إنما يخضع للجان القراءة التى نحترم آراءها.

وأقدم شكرا «لمسرحنا» لحرصها على متابعة الحقيقة بدقة ونزاهة.

نهر الإبداع المسرحى

■ د. أحمد نوار

كل عام وأنتم بخير بمناسبة عيد الفطر المبارك، كل عام وشباب المسرحيين مستمرون فى الحلم؛ بمسرح جديد، مغاير.

كان لقائى بشباب نوادى المسرح واحداً من اللقاءات المهمة التى استمعت فيها لوجهات نظرهم، وتلمست المشاكل التى تعوق تجاربهم، بل وحلمت معهم بالرؤى التى يطمحون إلى تقديمها، وقد كان فمن أهم هذه الفعاليات أن تمثل هذه الفرق، خاصة الفائزة فى مهرجانات قومية أو دولية، فى أهم مهرجانات العالم العربى، فضلا عن المهرجانات الدولية ولا يصبح الأمر قاصرا على فرق الفنون الشعبية، ولأن شبابنا يملكون الحلم فقد أكدنا عليهم أن يقدموا تصوراتهم وأحلامهم، وسوف نكون بإذن الله قادرين على تنفيذها ووضعها فى المكان والزمان اللائقين بطرح هذه الأفكار والرؤى الفنية التى تليق باحتضاننا للجديد المتميز من أفكار وأحلام فنية، لذا أدعو شباب نوادى المسرح إلى تقديم مشاريعهم حتى لو تكلفت كثيرا، ولن تبخل الهيئة على تنفيذ الحلم الذى تتواصل معهم فيه.

أما العروض الفائزة على مدار السنوات الخمس الماضية فسوف يتم تحريكها عبر مسارح الهيئة المتميزة لتعلن عن حضورها الفنى.

كذلك فقد كلفت الإدارة المركزية للشئون الفنية بإعداد مكتبة مسرحية تضم الكتب المهمة فى مجال المسرح والفنون الراقية وإعداد اسطوانات مدمجة لكل العروض التى تقدم حتى تكون لدينا قاعدة بيانات دقيقة لهذه الفعاليات الفنية لتسويقها فيما بعد.

وقد أدركنا أهمية توفير الأجهزة والتقنيات اللازمة لشباب المسرحيين حتى نمكنهم من ظروف لائقة لعروضهم التى تفيض بالحيوية والجدة.

وأخيرا سوف نضع فى حسابنا وضع ميزانيات للدعاية والإعلان عن هذه الذخيرة الفنية الحية عن طريق بوسترات مجمعة فى كل أقاليم مصر الثقافية حتى يتم التواصل بين الفرق وبعضها البعض وبينها وبين جمهور مصر الأصيل فى كل مكان.

مازلنا نحلم، ومازالت الأحلام قادرة على التحقق ومازال الشباب هم الأمل فى دفع الدماء فى عروق الحركة المسرحية التى نأمل أن تكون عفية فنيا وجماهيريا، وهو ما لمسناه فى عدد من فرقنا فى أقاليم مصر. مرة أخرى أهنئكم بهذا الاجتماع المثمر وكل عام وأنتم بخير.





* خالد البكرى رئيس قسم النشاط المسرحى بالإدارة العامة لرعاية الشباب والطلاب بجامعة القاهرة، أكد لـ «مسرحنا» انتهاء من إعداد التفاصيل المتعلقة بمشروع تنظيم مهرجان مسرحى لعروض الجامعات المصرية تستضيفه جامعة القاهرة تتنافس من خلاله العروض المسرحية على جوائز أفضل عرض والعناصر الأخرى من إخراج وتمثيل وموسيقى وديكور، وأضاف البكرى أن التفاصيل الكاملة للمهرجان سوف تعلن فور موافقة د. هانى هلال وزير التعليم العالى.



■ لقطة من بروفات مشعلو الحرائق

«مشعلو الحرائق».. هذا الأسبوع فى «السلام» برؤية شبابية

تشهد قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام حاليا البروفات النهائية للعرض المسرحى «مشعلو الحرائق» للكاتب السويدى «ماكس فريش»، وإخراج سامح بسيونى، الذى تقرر عرضه نهاية هذا الأسبوع ضمن خطة مسرح الشباب لتقديم أكبر عدد من العروض المسرحية لمخرجين شباب.

سامح بسيونى – مخرج العمل – ذكر أن «مشعلو الحرائق» هى تجربته الإخراجية الثالثة فى مسرح الدولة بعد عرضى «بعد العرض» للكاتب الراحل مؤمن عبده، و«حب ما قبل الرحيل» للكاتب د. أحمد سخسوخ، وبطولة د. سميرة محسن، وكانت من إنتاج فرقة مسرح الشباب أيضا، بجانب عدد من العروض التى تم تقديمها على خشبة مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية فى إطار المهرجانات التى ينظمها المعهد سنويا، ومنها مسرحية «كاليجولا» لألبير كامى، والتى فازت بعدد من جوائز المهرجان القومى للمسرح القومى فى دورته الأخيرة.

وأضاف بسيونى أنه يعتمد فى مسرحيته الجديدة «مشعلو الحرائق» على الشباب فى كل عناصر العرض، حيث يشارك بالتمثيل فى العرض كل من: مصطفى عبد الفتاح، رامى الطنبارى، يارا فاروق، وليد فواز، تصميم ديكور وملابس د. محمود سامى، والموسيقى لكريم عرفة، ومن المقرر تقديم المسرحية لمدة 15 ليلة عرض.

المخرج المسرحى هشام عطوة مدير فرقة الشباب بالبيت الفنى للمسرح، أكد سعادته بتقديم الفرقة لعدد من المخرجين فى تجاربهم الإخراجية الأولى من خلال مسرح الشباب، ومنهم محسن رزق مخرج مسرحية «دعاء الكروان» ، وأحمد رجب الذى يستعد لإخراج مسرحية «الوليمة» للكاتب علاء عبد العزيز، وآخرون.

■ سامح بسيونى

مى سكرية

محمد صبحى: لا أستطيع العمل فى مسرح الدولة بعد «نجم وفيفى»

على هامش مشاركته فى إحدى الحفلات الخيرية، التقت "مسرحنا" بالنجم "محمد صبحى" الذى كشف فى تصريحات خاصة عن تراجعه عن فكرة التعاون مع البيت الفنى للمسرح وتقديم ثلاث مسرحيات – مع فرقته – على مسرح الدولة.

صبحى أكد أنه لم يعد يستطيع الوقوف على خشبة مسرح الدولة بعد تقديم البيت الفنى لأعمال أبطالها ليسوا على المستوى الثقافى اللائق، حسب تعبيره، مشيراً بالاسم للفنان "محمد نجم"، فى حين رفض التعليق على مسألة وقوف "فيفى عبده" على خشبة مسرح الدولة مؤكداً أنها "سياسة" بيت فنى.

صبحى أرجع ابتعاده عن المسرح لخمس سنوات متتالية إلى انشغاله بالتليفزيون فى ظل التزامه بعدم الجمع بين العمل التليفزيونى والمسرحى، وذكر صبحى أن عدم وجود دار عرض مسرحى مناسبة سبب آخر وراء غيابه، وهى الأزمة التى انتهت بعد تجهيز مسرح مدينة سنبل.

وقال صبحى: أقدم فى الموسم القادم ثلاث مسرحيات : الأولى"خيبتنا" التى ترصد حالة التراجع الكبير فى الشارع العربى: إثر الانكسارات والهزائم المتتالية، واعترف صبحى بأن الاسم صارم لكنه اختاره لكشف سلبيات المجتمع المصرى والعربى مؤكداً أنه يداعب جمهوره، ليأتى الوقت الذى يقول فيه الرجل لزوجته وأولاده "تعالوا شوفوا خيبتنا عند محمد صبحى".

واصل صبحى: أقدم عرضاً آخر من الأدب العالمى بعد تمصيره، كما سبق وقدمت "كارمن"، وعرضاً ثالثاً من مسرح الستينيات.

صبحى نفى أن يكون لبعد مدينة سنبل تأثير على تسويق عروضه المسرحية ، رافضاً مصطلح "تسويق المسرح" من أساسه، وأكد أن من يريد مشاهدة مسرح جاد لن تهمه المسافة، خاصة أن مدينة سنبل تبعد ربع ساعة فقط من ميدان لبنان.

وتعليقاً على ردود الفعل حول قيامه بالتمثيل والإخراج والكتابة فى مسلسله الأخير، قال صبحى: منذ أكثر من 35 عاماً وأنا أمارس الكتابة والتمثيل والإخراج، وقد قمت بتدريس التمثيل والإخراج لمدة 15 عاماً فى معهد الفنون المسرحية.

■ محمد صبحى

شادى أبو شادى

محمود درويش ضيف شرف مهرجان قرطاج المسرحى

تنطلق أيام قرطاج المسرحية فى دورتها الثالثة عشرة فى نهاية شهر نوفمبر القادم، وتمتد حتى نهاية الأسبوع الأول من شهر ديسمبر بإدارة الفنان المسرحى محمد إدريس .

الدورة الجديدة ستكون تحت شعار "المسرح إرادة الحياة" لاعتبار مديرها أن الشعر والمسرح من الفنون القريبة والمتكاملة التى ترتقى بالفكر، وتقوم بتقريب الشعوب وهو ما أراد تأكيده فعلياً باستضافة الشاعر الفلسطينى الكبير محمود درويش ليكون ضيف شرف هذه الدورة التى ستشهد كسابقاتها عرساً مسرحياً، تتجلى فيه مختلف الرؤى والإبداعات فى مسابقات لا تهم جوائزها بقدر أهمية التلاقى والتحاور، كما تعد أيام قرطاج المسرحية فرصة جيدة تتاح للمسرحيين العرب والأفارقة للوقوف على تجارب الفرق المسرحية الآسيوية والأوربية.

■ نانسي عجرم

«ساهم لى ع العشرة»
عرض سعودى يرصد تحولات «السوق»





■ نجوم عرض ساهم لى ع العشرة

على مسرح نادى النصر السعودى بالرياض وضمن احتفالات أمانة منطقة الرياض بعيد الفطر تقدم (مسرحية ساهم لى على العشرة) لفرقة عنيزة المسرحية أول وثانى وثالث أيام العيد، وهى مسرحية اجتماعية كوميدية من تأليف سعد المسمى، وبطولة: عبدالرحمن الصالحى، عادل الضويحى، يوسف الدامغ، بدر المرزوقى، أحمد الحميميدى، وتمثيل: فهد الضويحى، عبدالله الجطيلى، عبدالله الصالحى، وعبد المحسن السعلو، وأحمد القرزعى، وتركى البويدى.

والشيلات والأهازيج الشعبية أداء محمد الحطاب: المؤثرات تسجيل ومونتاج باسم الهطلانى، هندسة صوتية عبدالرحمن الجبرى، إخراج على السعيد. وبإشراف فهد الحوشانى. .. تدور أحداث المسرحية من خلال سوق شعبى قديم يبين بساطة الحياة والعلاقة الحميمة بين مرتادى السوق والعاملين فيه وقناعة الناس بالمكسب اليسير، فى حين يتحول الأمر فى الفصل الثانى إلى سوق حديث فيه مكتب العقار وصالة الأسهم، ويتطور الصراع بين القناعة بالمكسب اليسير والرغبة فى الثراء السريع من خلال المضاربة فى الأسهم، وبشكل مبالغ فيه، مما يؤدى بالخسارة الفادحة لأصحاب الصالة وضياع أموالهم، مع الإشارة الذكية للأشباح الخفية التى تتلاعب فى السوق وتمتص أموال البسطاء .

بلبلة.. جاهزة لإيفيتا

نفت "نبيلة عبيد" وجود أية خلافات بينها وبين المخرج المسرحى"سمير العصفورى"، مؤكدة أن توقف بروفات مسرحية"إيفيتا"سببه الوحيد هو انشغال عدد من أعضاء فريق العمل فى أعمال أخرى... وضربت نبيلة مثالاً بعمار الشريعى الذى انشغل فى أعمال رمضان، وكذلك بعض الممثلين المشاركين فى العرض، نبيلة أكدت استعدادها للعودة إلى البروفات فى أقرب فرصة استعداداً لعرض المسرحية فى الموسم الشتوى.

■ نبيلة عبيد

«الغازية».. مخرج لـ «جثة حية»

عقب حصولها على المركز الأول فى التمثيل عن دور "الغازية" فى مسرحية "أطياف حكاية" التى مثلت جامعة القاهرة فى المهرجان القومى للمسرح المصرى العام الماضى: تخوض "رانيا عاطف" هذه الأيام تجربتها الإخراجية الأولى على مسرح كلية الزراعة، وقد أعلن "مدحت إسماعيل" المشرف الفنى بكلية الزراعة قبول اللجنة لتجربة «رانيا» للعرض فى المهرجان الصغير داخل الجامعة والمقرر إقامته فى نوفمبر القادم... "رانيا" بدأت البروفات على نص "جثة حية" لـ "تولستوى"، ديكور وملابس تصميم "أحمد طه" وتأليف موسيقى لـ "أحمد سعيد"، ويشاركها فى الأداء التمثيلى أعضاء فرقة كلية الزراعة: محمد فريد شوقى، هبة مجدى، عمر محمد، محمد سالم، محمد يوسف، فدوى خالد، محمود صابر ، وغيرهم.

عفت بركات

شاطر شاطر.. تتحول إلى مسرحية

وافقت المغنية اللبنانية «نانسى عجرم» على الوقوف فوق خشبة المسرح لأول مرة، والمشاركة فى بطولة المسرحية الجديدة التى تحمل اسم أغنيتها "شاطر شاطر" والتى سيتم عرضها للأطفال فى أكثر من قطر عربى.

ويشارك نانسى فى التمثيل عدد من النجوم من دول عربية مختلفة، فمن الإمارات ناصر محمد، ومن الكويت يوسف العمانى، ومن البحرين الفنانة مروى، ومن المقرر أن يكون العرض الأول لهذا العمل الاستعراضى الجديد على خشبة مسرح "أسباير" بالعاصمة القطرية الدوحة.

بعد هيكلة فرق الأقاليم

أكثر من 100 عرض مسرحى جديد و«جدول زمنى» للمخرجين

تنتهى الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة خلال الأيام القليلة القادمة من وضع التصور النهائى لخطة عروض فرق الأقاليم المسرحية "قوميات – قصور – بيوت" للموسم الحالى – والمؤجلة منذ شهور– بعد الانتهاء من إعادة تشكيل وهيكلة أكثر من 80 ٪ منها.

المخرج المسرحى أحمد عبد الجليل "مدير إدارة فرق الأقاليم" قال: إن مشروع هيكلة الفرق استغرق شهراً كاملاً من خلال عدة لجان متخصصة ضمت فى عضويتها متخصصين ونقاداً ومخرجين ؛ بجانب أساتذة معهد المسرح وكليات الآداب، وأنهت أعمالها بعدد من الملاحظات والتوصيات حول آلية عمل هذه الفرق التى تحتاج إلى إعادة نظر، وهو ما ستتم دراسته والعمل على تجاوزه فى الموسم الجديد، وأكد عبد الجليل أن خطة هذا العام تطمح إلى تقديم أكثر من مائة عرض مسرحى بمختلف المواقع الثقافية المنتشرة بالمحافظات، مع الاهتمام باختيار نصوص متميزة، مع مراعاة تنوعها لتقديم أعمال لمختلف الأجيال، مع الدفع بعدد من المؤلفين الشباب الذين فازت نصوصهم فى مسابقة التأليف المسرحى التى تنظمها الإدارة العامة للمسرح سنوياً، بما ساعد على اكتشاف أقلام جديدة على مستوى متميز.


■ أحمد عبد الجليل

الإدارة العامة للمسرح قررت هذا العام وضع برنامج زمنى محدد لمخرجى فرق الأقاليم؛ يلزمهم بتقديم العروض فى توقيتات تحددها الإدارة للتمكن من عقد مهرجانات إقليمية ونهائية تشارك فيها جميع الفرق دون استثناء، مع عودة المسابقات السنوية للتمكن من اختيار العروض الملائمة للمشاركة فى مهرجانى القاهرة التجريبى والقومى للمسرح المصرى.

وفى السياق نفسه أكد المخرج "أحمد عبد الجليل"، أن الإدارة قامت مؤخراً بتنقية قائمة المخرجين الذين يقومون بإخراج عروض الأقاليم المسرحية، وتم استبعاد الحاصلين على تقديرات ضعيفة فى عروض الموسم السابق.

عرض أمير الحشاشين

■ شادى أبو شادى

سفينة نوح على مسرح «روابط»

قدمت فرقة جماعة "سفينة نوح" للمسرح المستقل عرضاً بعنوان "على الشباك" على قاعة مسرح «روابط»؛ ضمن احتفاليات شهر رمضان الكريم، التى يقيمها مسرح روابط بالتعاون مع التاون هاوس، "على الشباك" تأليف "أحمد عبد الكريم" وإخراج "تامر محمود" وتمثيل " أحمد سعد، رامى على، جاكلين يوسف، خلود عيسى، أمين نبيل، محمد عادل، أحمد الصاوى"، موسيقى "محمد حسنى".

ويعتمد العرض فى الأساس على "الحْكى" من خلال المشاهد اليومية، الفرقة التى تكونت عام 2002 تعتبر أن هدفها الأساسى هو تطوير هذا الفن، وإيجاد طرق جديدة تساعد على إحيائه مستعينة بالفولكلور والتراث الشعبى ودراسة الأساطير فى منطقة البحر الأبيض المتوسط.

«الليلة المحمدية» على مسرح اتحاد الطلبة

بدأ الفنان هانى كمال، موجه عام المسرح بمديرية القاهرة، بإجراء بروفات العرض المسرحى "الليلة المحمدية" لتقديمه ضمن برنامج الإدارة العامة للأنشطة الثقافية والفنية بوزارة التربية والتعليم.

العرض الذى أعده وأخرجه كمال يتناول انتصارات أكتوبر ويربطها بانتصارات النبى "صلى الله عليه وسلم"، ويشارك بالتمثيل فى العرض: دعاء إبراهيم، زياد هانى كمال، أحمد زكريا، مريم محمد عبد العزيز، موسيقى وألحان "أحمد حمدى"، مساعد مخرج "إيمان مجدى مجاهد، مخرج منفذ "محمد عبد الغنى"، ديكور: «حسنى شعبان، وأحمد حنفى»، إضاءة مسرحية «خالد إبراهيم» كما يشارك بالغناء "جيلان محمد سامى، بهاء عبد الهادى، خالد سليمان، سها سمير، نادين عصام، ياسمين عاطف، آية حمدى، مهاب مجدى، أيمن طاهر، أحمد دياب، سامح على، جهاد سعيد، رمضان عادل، آية جمال، عزة محمد، محمد محمود، كريم عبد الحميد، محمد حسنى.

■ مروة سعيد

3 ممثلين مصريين فى عرض مسرحى أسبانى

اختار المخرج المكسيكى «ميجيل فيلون» ثلاثة ممثلين مصريين من الهواة للمشاركة فى العرض الأسبانى «كم مرة يستطيع الإنسان أن يموت ويبعث مع مآسيه».

الممثلون هم: بارة راضون، صليب فوزى، محمد حمدى.

قصة الترشيح تعود إلى شهر أغسطس الماضى حين جاء المخرج إلى مصر ليشرف على ورشة للتدريب على «الحركة – الجسد – الصوت»، وقد تم اختيار15 ممثلاً، من مجموع المتقدمين والذين بلغ عددهم ثمانين ممثلاً وفى نهاية الورشة تم تقديم عرض على مسرح «روابط» فى شهر «سبتمبر» تم بعده ترشيح الممثلين الثلاثة.

صليب فوزى أكد أن العرض كان بمثابة اختبار حقيقى لقدراته الفنية حيث ارتجل بعض الأغانى، كما قدم أيضا أغنية «شد الحزام» لسيد درويش، وجاء ترشيحه للسفر بمثابة مفاجأة كبيرة له لم يكن يتوقعها، صليب بدأ فى فرقة كورال الصعيد عام 1989، وانتقل إلى فرقة الورشة عام 1996، ويعمل الآن مدرب صوت للأطفال فى بعض المشاريع الخاصة، أما «بارة راضون» فقد أكدت أنها استفادت خبرة كبيرة خلال هذه الورشة فى كيفية التعامل مع الجسد واكتشاف إمكاناته الإبداعية.. كما استطاعت أن تتعامل مع فن الارتجال بطريقة مختلفة، وجاء ترشيحها للسفر مكافأة لم تكن تنتظرها أبداً، بينما يقوم محمد حمدى مصمم ولاعب العرائس بالإشراف على ورش صغيرة لتعليم فن العرائس للأطفال بساقية الصاوى، وقد شارك فى الورشة كلاعب عرائس.


■ صليب فوزى

وقد أكدت المخرجة المنفذة «روت خورادو» وهى من أصل أسبانى أن اختيار هؤلاء الممثلين جاء لأن لديهم إمكانيات كثيرة فهم يمثلون ويرقصون كما يقومون بالغناء، واستطردت قائلة: عندما قررنا عمل ورشة فى القاهرة كنا متخوفين بعض الشىء وتحديداً من البنات لأن العرض ربما كان فيه بعض الاحتكاكات المباشرة، وكان فهمى لطريقة الحياة بالنسبة للبنت المصرية خاطئا بعض الشىء.

روت شكت فى الوقت نفسه من قلة الجمهور فى المسرح المصرى رغم أن إمكانيات الممثلين المصريين هائلة جداً ، ومن السهل عليهم منافسة الأجانب لو توفرت لهم الإمكانيات، ومن المنتظر أن يعرض «كم مرة» على أكبر مسارح برشلونة يوم 23 أكتوبر القادم.

■ محمود مختار

فن الحكى.. يولد فى يوم الحواديت

نظمت فرقة «حالة » المسرحية بالتعاون مع مسرح روابط "يوم الحواديت" وهو عبارة عن يوم خاص لـ"فن الحكى" والذى استمر لأكثر من "ساعتين" ، ومن خلال قرعة نظمتها الفرقة وجد الجمهور نفسه متورطاً فى اللعبة ومطلوباً منه أن يقص علينا إحدى الحكايات.

"غادة أحمد" قصت على الحضور حدوتة "خير والصلاة على النبى" وهى من الحواديت الشفهية، والتى تم تدوينها فى "كتاب الدقهلية" الذى يعد المرجع الرئيسى والأهم للحواديت فى مصر، كما حكت "جيد رضوان" الفلسطينية بعض المواقف التى تعرضت لها فى صغرها، بينما حكى «على صبحى» حدوتة «الواد اللى عايز يمثل» وهى من تأليفه.

المخرج المسرحى محمد عبد الفتاح – منظم اليوم – أكد أن الهدف الرئيسى من اليوم هو محاولة اكتشاف حكائين جدداً، ونشر فن الحكى لأنه يمثل جزءاً مهماً من العملية الإبداعية تمهيداً لإنشاء ما يعرف بـ "بيت الحواديت"، والذى سيتم فيه تعليم هذا الفن بواسطة حكائين مدربين ، وجمع الحواديت والمواقف الحياتية "العادية" وصياغتها بواسطة مجموعة من الكتاب ؛ وهى مجرد فكرة لرصد حركة المجتمع من الناحية الاجتماعية والثقافية والسياسية.


■ مسرحية نار لفرقة حالة

● من الغريب أن جميع كتابات صنوع عن ريادته ونشاطه المسرحى فى مصر، لم تأت إلا من خلالهَ هو فقط. وبمعنى آخر، إن يعقوب صنوع هو:المصدر الوحيد لتلك الريادة وذلك النشاط المسرحى! والأغرب من ذلك أن جميع النقاد والكتاب لم يكتبوا عن صنوع كمسرحى إلا من خلال هذا المصدر، أى من خلال صنوع نفسه! وبالرغم من شكوكنا حول هذه الريادة، وحول هذا النشاط المسرحى المزعوم لصنوع، إلا أن التاريخ سيكون الفيصل فى حسم هذا الأمر!.

● الممثلة سلوى عاطف، تشارك حالياً فى بروفات العرض المسرحى «باب الفتوح» للكاتب الراحل محمود دياب، وإخراج محمود عبد العزيز، وتقدم المسرحية ضمن فعاليات مهرجان عروض الإنتاج الذاتى الذى تنظمه جامعة عين شمس بداية ديسمبر القادم، يشارك بالتمثيل محمود جمال، محمد عنانى، أحمد البحيرى، محمد خليفة.

فى ندوة زوجية لم تكن هادئة بالمرة

أحمد عبد الحليم وعايدة عبد العزيز.. كشف حساب رحلة عمر مع المسرح

عايدة: الحكاية هاصت وأى بنت حلوة يخطفوها عشان تمثل

البدائل المتاحة لإعادة الحياة إلى المسرح، إعادة تقديم النصوص برؤى إخراجية مختلفة، الاستعانة بنجوم المسرح الخاص فى مسرح الدولة، الرقابة، تجاهل نصوص الشباب، بالإضافة إلى التعرف على تجارب الضيفين الكبيرين: المخرج أحمد عبد الحليم ، والفنانة عايدة عبد العزيز.. وموضوعات أخرى كثيرة أثارتها الندوة التى أقامتها الهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن برنامجها الرمضانى لهذا العام والذى أقيم فى حديقة الفسطاط..

قدم الندوة الزميل عادل حسان الذى استهلها بمشاغبة الضيفين ؛ مثيراً ملاحظة حول عملهما معاً فى الكثير من العروض،انطلاقاً من علاقتهما الزوجية، وهى الملاحظة التى نفتها عايدة عبد العزيز؛ مؤكدة أنها لم تعمل مع زوجها أحمد عبد الحليم إلا فى عروض قليلة جداً، حيث قدمت معه فى بداية اشتغالها فى الفن مسرحية «تحت المظلة» لنجيب محفوظ، و«نادى العباقرة» التى لاقت نجاحاً كبيراً، وهنأها على دورها فيها وزير الثقافة وقتها د. ثروت عكاشة، وهو ما اعتبرته دفعة قوية لها أعطتها الثقة فى نفسها وشجعتها على الاستمرار؛ خاصة أنها كانت أول تجربة مسرحية لها فى مصر بعد العودة من البعثة، وأكدت عايدة عبد العزيز أنها لا تستطيع أن تفرض نفسها على زوجها، وهذا أفضل لها وله، حيث يتيح لهما التعامل مع آخرين، ويمنحهما فرصاً جيدة للعمل فى ظروف مختلفة، وبإمكانات ورؤى متنوعة.

وعن تجربتهما المسرحية أشارت إلى أنها لم تقدم أعمالاً كثيرة للمسرح القومى، وعلى الرغم من هذا فقد حصلت على لقب فنانة كبيرة، وذكرت عايدة عبد العزيز من عروضها «عودة الغائب»، و«لعبة السلطان»، و«رفاعة الطهطاوى» ثم تحولها إلى الفيديو والسينما.

عروض قديمة

وحول سؤال لمقدم الندوة عن أسباب إعادة العروض القديمة تحدث المخرج أحمد عبد الحليم مشيراً إلى أهمية إعادة تقديم بعض النصوص القديمة حيث تتيح للمخرج فرصة تقديم رؤية إخراجية جديدة لها، وحدد عبد الحليم شروطاً لإعادة إخراج النصوص منها: أن يسمح النص بتقديم هذه الرؤية الجديدة، وأن يكون صالحاً لإثارة الدهشة فى كل زمان، وأن يلبى حاجات إنسانية، ويجيب على أسئلة متجددة يطرحها الواقع الجديد الذى يقدم فيه، وضرب عبد الحليم عدة أمثلة على ذلك من المسرح الشكسبيرى حيث يعاد تقديم أعماله هاملت، الملك لير، عطيل، فى العالم أجمع، برؤى مختلفة تنبع من هموم اللحظة الحاضرة، وتراعى خصوصية البلد الذى تقدم فيه.

وتحدث عبد الحليم عن تجربته مع نص «زواج على ورقة طلاق» الذى أعاد تقديمه سنة 2002، وكان المخرج عبد الرحيم الزرقانى قد أخرجه للمسرح عام 1971 مشيراً إلى اختلاف الزمن والإمكانات الفنية بين العرضين، فالأول قدم فى ظل المد الاشتراكى، بينما قدم هو عرضه بعد انحسار هذا المد، مما أتاح له فرصة تناول النص برؤية مختلفة حيث ركّز فى عرضه على شخصية المثقف وتناقضاته، ومقولاته التى تسقط عندما توضع على المحك.. وهو موضوع إنسانى مستمر، موجود فى كل زمان ومكان، وهو ما يتيح للنص أن يعيش وأن يقدم برؤى مختلفة.

تصوير: عصام عبد الرحمن

عبد الحليم: أطالب بتقديم عروض الثقافة الجماهيرية على مسارح الدولة

وأضاف أنه استخدم فى إخراجه تقنيات حديثة لم تكن متاحة للعرض الأول مثل شاشة السينما، ودخول سيارة حقيقية على الخشبة.. كما أشار عبد الحليم لظروف إخراجه لهذا العرض حيث قدمه له الفنان هشام عبد الحميد، طالبا منه إخراجه له، وحينما قرأه مجدداً تحمس له، وأكد عبد الحليم أن إعادة تقديم بعض النصوص القديمة ليس بدعة، ولكن المهم أن يقدم جديداً فى كل مرة، وألمح إلى عنصر آخر يتدخل فى هذا الموضوع وهو تنافس المخرجين فيما بينهم على تقديم رؤى جديدة، مشيراً إلى أن النصوص الكبيرة، ذات العطاء الدرامى تعتبر تحدياً لأى مخرج، حيث تدفعه لإعادة تقديمها، لذلك يشترط فى الأعمال التى يقدمها أن تكون لكاتب كبير.

وحول سؤال لمقدم الندوة بخصوص استضافة مسرح الدولة لنجوم القطاع الخاص، وما قد يسببه ذلك من تدنى مستوى عروضه قال عبد الحليم: لست ضد المسرح الخاص برمته، والعبرة بما يقدم، وليس بالاسم أو اللافتة، نعم كان هناك المسرح الذى يقدم الرقص ويعتمد على الإفيهات والتسطيح لمغازلة السياح، وقد اختفى الآن، ولم يعد هناك سوى المسارح التى تقدم فناً حقيقياً مثل مسرح « عادل إمام، وسمير غانم، ومحمد صبحى، وجلال الشرقاوى» وهم يقدمون مسرحاً محترماً بمنطقهم، حيث لابد أن يغطوا تكاليف الإنتاج، وأن يحققوا أرباحاً..

اتجاه جيد

أما بالنسبة لاستعانة مسرح الدولة بنجوم القطاع الخاص؛ فيرى عبد الحليم أن هذا الاتجاه جيد، ولابد من الصبر عليه، مؤكداً ثقته فى مدير البيت الفنى للمسرح وفلسفته، حيث من الضرورى احتواء الخاص فى العام، وهذا يكسب القطاع العام مذاقه الخاص دون أن يتنازل عن جديته ورسالته.

أضاف عبد الحليم: الشرط الوحيد الذى يجب الانتباه إليه هو ترشيد النجم، عند الاستعانة به، وهذا ما قلته لأشرف زكى وهو متفهم لذلك تماماً، لأن مصر هى الريادة، نعم كان هناك صنوع وغيره، ولكننا طورنا وأضفنا من خلال فنانينا الكبار، ولا نريد أن يهتز كرسى العرش المسرحى من تحتنا.. وفى هذا الإطار أرى ضرورة الاستعانة بنجوم القطاع الخاص لأن ذلك يرشدهم، لابد من احتوائهم جيداً وذلك يحدث بمزجهم ضمن منظومة أخرى، نص جيد، ومخرج يقدم رسالة، وفنانين آخرين، فالممثل لا يعمل وحده فى هذه العروض فحوله منظومة أخرى تعمل ، كما طالب عبد الحليم أن تكف الصحافة عن الهجوم على هذه التجربة، وأن تعطى فرصة لأشرف زكى، وأشار إلى أنه حرص على مشاهدة «فيفى عبده» و«نجم» فى الإسكندرية، وتحدث مع «زكى» حول أهمية التجربة مع ضرورة ترشيدها، وهو ما وافق عليه زكى وقال إنه يعمل فى هذا الاتجاه.

دور الرقابة

مشكلات الرقابة كانت بنداً آخر فى النقاش أثاره عادل حسان، مشيراً لما تعرضت له بعض الأعمال الفنية مؤخراً مثل مسرحية «يمامة بيضا» أكدت عايدة عبد العزيز أن الرقابة اليوم لم تعد تتدخل كثيراً مقارنة بالفترات السابقة، وعن موقفها من مسرحية «يمامة بيضا» قالت إن كلمة «بيع» التى اعترضت عليه الرقابة فى المسرحية ليست جديدة، حيث كان يرددها الفنان جميل راتب فى «رحلة المليون» ولم يعترض عليها أحد وقتها، ولكنها اليوم تثير هواجس سياسية، لاختلاف الظروف.

ومن الصالة أثارت مروة سعيد تخوفها من نقل عدوى الإسفاف إلى مسرح الدولة نتيجة استعانته بنجوم المسرح الخاص، وهو ما ردت عليه عايدة عبد العزيز مشيرة إلى الإقبال الجماهيرى على فيفى عبده، وقالت إنها شاهدت «روايح» ، وأن فيفى عبده سألتها عن رأيها فقالت لها «إنتى رقاصة كويسة» بس مهم تخلّى واحد كويس يكتب لك موضوع كويس ترقصى فيه.

جدد أحمد عبد الحليم ثقته فى قدرة رئيس البيت الفنى فى الحفاظ على تقاليد مسرح الدولة، مؤكداً أن «المسألة محكومة، مش سايبة»، وأن مسرح الدولة قادر بعروضه الجادة على اجتذاب الجماهير إليه، وهو ما حدث مثلاً فى «الملك لير» رغم لغتها العربية، وعالميتها، فالمهم هو الموضوع الساخن الذى يهم الناس، ويناقش مشكلاتهم، وليس النجم وحده.. وأكد أحمد عبد الحليم ضرورة أن يتبع المخرج الطريقة (الفُرجاوية) فى العرض، بمعنى أن يقدم «فُرجة» تجذب الجمهور وتمتعه، من خلال الاستعانة بأدوات تكنولوجية حديثة تكون بديلاً مقنعاً لما تقدمه الفضائيات من إبهار، هذه الطريقة، أو المعالجة يمكنها أن تجعل الجمهور يهضم أى فكرة، حتى ولو كانت صعبة مثل «هاملت».

مسرح التليفزيون

وتساءل أحد الحضور عن غياب مسرح التليفزيون الذى كان له دور مهم فى تقديم الفنانين المحترمين؛ فعلقت عايدة عبد العزيز مشيرة إلى أنها كانت عضواً فى هذا المسرح الذى أسسه السيد بدير، وتخرج فيه فنانون كبار وقدم أعمالاً متميزة وهادفة، كوميدية واجتماعية، وأرجعت غيابه إلى تغيّر الدنيا وظروف الإنتاج ودخول الصراعات والتجارة ودخول المدعين حقل الإنتاج والتمثيل «مصر كلها عاوزة تمثل.. الحكاية هاصت.. كل بنت جميلة يخطفوها عشان تمثل من غير ظابط ولا رابط، انقلبت صفحة الإجادة ولم يتبق لدينا سوى نانسى عجرم وروبى».

وأكد المخرج أحمد عبد الحليم أنها كانت فترة غنية جداً، مشيراً إلى ما قدمته من أعمال وفنانين، مضيفاً : المسرح المصرى (خصوصاً) يواجه بتحديات هائلة، عليه أن يواجهها، من أبرزها «الفضائيات» داعياً إلى أن يتقوّى المسرح أمامها، وذلك من خلال التفكير وإعادة دراسة أشياء كثيرة، و«عصرنة» المسرح، بالاستعانة بالتكنولوجيا التى تستطيع أن تقف فى وجه ثقافة الصورة فى التليفزيون.. «عاوز أشوف حاجات بتنزل من فوق، وحاجات بتطلع من تحت وتخش من الجوانب.. عاوز أشوف المسرح الصاعد والمسرح الهابط، والخشبة المستديرة بدلاً من العلبة الإيطالية»، وهذا كله شاهدته فى أوربا فى الستينيات، وهو غير متوفر لدينا حتى فى دار الأوبرا، وتوجه عبد الحليم بدعاء إلى الله أن يغنى مصر حتى تستطيع أن تقدم مسرحاً يحقق شروط الفُرجة.. حيث إن الوضع الاقتصادى الحالى يجعل ترميم الشارع مقدماً على ترميم المسرح.

وبالنسبة لمسرح التليفزيون أشار إلى أن كل المسرحيات تسجل تليفزيونيا الآن، ولكنه للأسف لا يقوم بعرضها، ويكتفى بتقديم المسرحيات القديمة للمهندس ومدبولى وغيرهما.. وأنا لست ضدها ولكنى أطالب بالتوازن.

وعلق عادل حسان مقدم الندوة ليكشف حدوث محاولات لإعادة مسرح التليفزيون، رصدت لها ميزانيات كبيرة، كما أعلن عن «بروتوكول» بين مسرح الدولة والتليفزيون ثم ماتت التجربة بعد ما استلم ملفها مسرح الدولة.

استخفاف وانحطاط

ومن حضور الندوة تحدث جمال إمام عن «البديل» مشيراً إلى مسرح الثقافة الجماهيرية، وطالب بإعطائه الفرصة والاهتمام به.. وهى الفكرة التى أيدتها عايدة عبد العزيز مشيرة إلى أنها ستحل مشكلة تكرار الوجوه الذى يسبب مللاً للجمهور.. مؤكدة أن شركات الإعلان هى من يقوم بفرض أسماء بعينها، وموضوعات بعينها، وأنها تدفع أموالاً طائلة حتى تخدم منتجاتها وتعلن عنها، وأضافت عايدة عبد العزيز أنها رفضت العمل فى فيلم محمد سعد «كركر» بعد ما تبين لها أن سعد يقوم بكل الأدوار، حتى الكتابة التى يقوم بها «أولاً بأول» على الهواء، وقالت إن هناك استخفافاً وانحطاطاً فى الرؤية ولهذا فهى ترفض الكثير من الأعمال التى تعرض عليها.

كما أكد أحمد عبد الحليم على الدور المهم الذى تقوم به الثقافة الجماهيرية، مشيراً إلى أنها من أهم قطاعات وزارة الثقافة التى تعمل – للأسف – فى الظل، وطالب عبد الحليم بضرورة تقديم بعض مسرحيات الثقافة الجماهيرية الناجحة على مسارح الدولة، فى القاهرة، حتى تتاح لها فرصة المشاهدة، وأضاف أنه شاهد من خلال اشتراكه فى بعض اللجان عروض الثقافة الجماهيرية، وأعجب ببعضها ورشحها لتمثيل مصر فى مهرجان المسرح التجريبى، مشيراً إلى مسرحية (كلام فى سرى) التى فازت بجائزة أحسن عمل جماعى فى المهرجان، كما أشاد بعرض «منمنمات تاريخية» وفنانيه، وقال: إن بعض عروض الثقافة الجماهيرية لا تقل جودة عن العروض التى تقدم فى القاهرة.

وعن رأيه فى جريدة مسرحنا أكد أحمد عبد الحليم أنها جريدة مهمة، وأنه أثنى عليها على الهواء من خلال أحد البرامج التليفزيونية، حيث تغطى كل المنتج المسرحى، كما تمنى عبد الحليم أن تظل الجريدة متألقة، وأن تتحول إلى «مجلة مصورة» يستطيع القارئ أن يحتفظ بها فى مكتبته، ويستمتع إلى جانب مادتها التحريرية، بالصورة الجذابة، وأضاف: المسرح بدون تغطية إعلامية يظل على الهامش.

تابع الندوة: محمود الحلوانى

"الشفرة" بعضهم اعتبرها فى طريق أسلمة المسرح

فيصل ندا: خلو العرض من النساء لا يعنى أنه إسلامى



انفتح باب الحديث عن مسرح إسلامى فى مصر.. ولم يغلق بعد.
أصل الحكاية أن عرضاً مسرحياً هو "الشفرة" كتبه وأنتجه أحمد مرسى على خشبة مسرح فيصل ندا، جاء خالياً من العنصر النسائى.. فاعتبره بعضهم دلالة على وجود مسرح إسلامى فى مصر.
هل صحيح أنه يوجد مسرح إسلامى فى مصر؟!.. وهل يمكن اعتبار "الشفرة" - التى قام ببطولتها عبد العزيز مخيون - من هذا النوع من المسرح؟

كمال عطية: ليس مسرحاً إسلامياً.. مهما انجذب له الجمهور المتدين

عبد العزيز مخيون: هناك غموض لدى العامة فى تحديد مفهوم المسرح الإسلامى

يؤكد فيصل ندا فى البداية أنه لا يوجد فى مصر حالياً ما يسمى بالمسرح الإسلامى، ويضيف: "مصطلح المسرح الإسلامى لا يزال غامضاً من حيث المعنى بالنسبة للكثير من المهتمين بالمسرح فى مصر، فهناك من يقصد به المسرح التاريخى الذى يتناول التاريخ الإسلامى بأسلوب مسرحى، وبصرف النظر عن وجود هذا النوع أو عدمه فهذا لا غبار عليه، أما المفهوم الثانى للمسرح الإسلامى فهو أنه الذى يحث على الفضيلة ويخلو من الموسيقى والنساء وهو ما يتحفظ عليه معظم الفنانين الذين يرفضون بشدة أسلمة الفن.

وتحدث ندا عن عرض الشفرة الذى تم عرضه على خشبة مسرحه قائلاً: "هذا العرض ليس إسلامياً كما قيل عنه، بدليل أنهم صوروا فيلماً بطلته مذيعة، تم عرضه ضمن أحداث العرض المسرحى، أى أن العنصر النسائى كان موجوداً، ثم إن هناك تجارب مسرحية في العالم كله بدون نساء، مثلما أن هناك أيضاً عروضاً مسرحية بدون رجال، وهذا يكون طبقاً لنوع النص والضرورة الدرامية، ولا يعنى إطلاقاً أن العرض إسلامى أو غير إسلامى فأنا لا أتمسح فى الإسلام بعمل المسرحيات".

واختتم: "لا يوجد حالياً فى مصر ما يمكن أن نسميه بالمسرح الإسلامى وأنا فى مسرحى لا أستطيع أن أتجاهل دور المرأة فى المجتمع".

وقال المخرج كمال عطية: "لا يوجد مسرح إسلامى فى مصر وأكبر دليل على ذلك عرض (الشفرة) الذى قدمته منذ فترة، فرغم كل ما قيل عنه إلا أننى ما زلت مصراً على أنه عرض يحترم الجمهور ويراعى الحدود الشرعية وهذا هو ما جعل كثيراً من الملتزمين دينياً يحرصون على حضوره فى مسرح فيصل ندا".

وأضاف عطية: "المسرح ليس مجرد لون من ألوان الفنون بل هو أبو الفنون وحين نقدم فناً هادفاً فلا يجب وصف ذلك بشكل عشوائى بعيداً عن النقد الموضوعى؛ وبالنسبة لعرض الشفرة فليس هو أول عرض يخلو من النساء، وهذا لم نبتدعه بل هو موجود منذ القدم وهناك العديد من العروض التى قدمت فى المسرح اليونانى والإغريقى القديم بلا امرأة واحدة".

وأشار عطية إلى أن الحديث عن مسرح إسلامى فى مصر يعد إشكالية كبيرة ومنطقة شائكة وشديدة الحساسية، نظراً لارتباط لون من ألوان الفنون بالدين؛ لكن هذا غير موجود فى مصر الآن، وهذه حقيقة مؤكَّدة".

من جانبه أكد عبد العزيز مخيون عدم وجود مسرح إسلامى فى مصر. وأضاف: "حين قدمنا عرض (الشفرة) على مسرح فيصل ندا اتهمونا بأننا إسلاميون وننتمى للإخوان المسلمين وهذا غير حقيقى مطلقاً وقد حاولنا وقتها توضيح أن مسرحنا ليس مسرحاً إسلامياً ولكن للأسف انتقدنا العديد من النقاد بشكل بعيد تماماً عن الموضوعية ودون أن يروا العرض".

وقال مخيون: "قبل الحديث عن المسرح الإسلامى ينبغى أولاً تحديد معناه بدقة، وإمكانية وجوده فى مصر، ومدى قبول أو رفض الناس له وهل سيكون مسرحاً معنياً بالسياسة أو التيار الإسلامى السياسى، أم سيكون معنياً بالوعظ الإسلامى وتكريس العادات والأخلاق الإسلامية أم سيكون معنياً بعرض التاريخ الإسلامى عرضاً مسرحياً".

وأوضح: "بصرف النظر عن موقف الفنانين من المسرح الإسلامى هناك غموض فى تحديد المصطلح لدى العامة وهى التى تعنينا قبل النخبة، وفى رأيى لا يوجد ما يمكن تسميته بالمسرح الإسلامى لأن الفن لا يجب أن نلصقه بالدين أو نتمسّح فيه؛ يمكننا القول: إن هناك فناً هادفاً يراعى قيم المجتمع وهناك فن مبتذل يؤذى العين ويثير الغرائز".



تحقيق: محسن عوض

● تصل العلاقة بين الخديوى وصنوع؛ إلى درجة أن الخديوى كلفه بالسفر فى عام 1874 إلى أوربا فى رحلة سياسية سرية، لم يفصح صنوع عنها، وإنما يذكر أنه أدى المهمة على خير ما تؤدى المهمات شبه الرسمية، وأنه حين عاد إلى مصر عكف على كتابة تقرير مفصل متضمناً أشياء كثيرة لم يشر إليها أبو نظارة وهو يروى تاريخه.

● الفنان محمد عفيفى «مدير قصر ثقافة الجيزة» يقوم حاليا بوضع خطة لتشغيل الفرق المسرحية التابعة له خلال الفترة القادمة، تتضمن تقديم عدد من العروض لفرق نادى المسرح والطفل، بجانب فرقة قصر ثقافة الجيزة المسرحية والتى يتم حالياً إعادة تشكيلها ضمن مشروع إعادة هيكلة فرق الأقاليم المسرحية الذى تشرف على تنفيذه الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة.

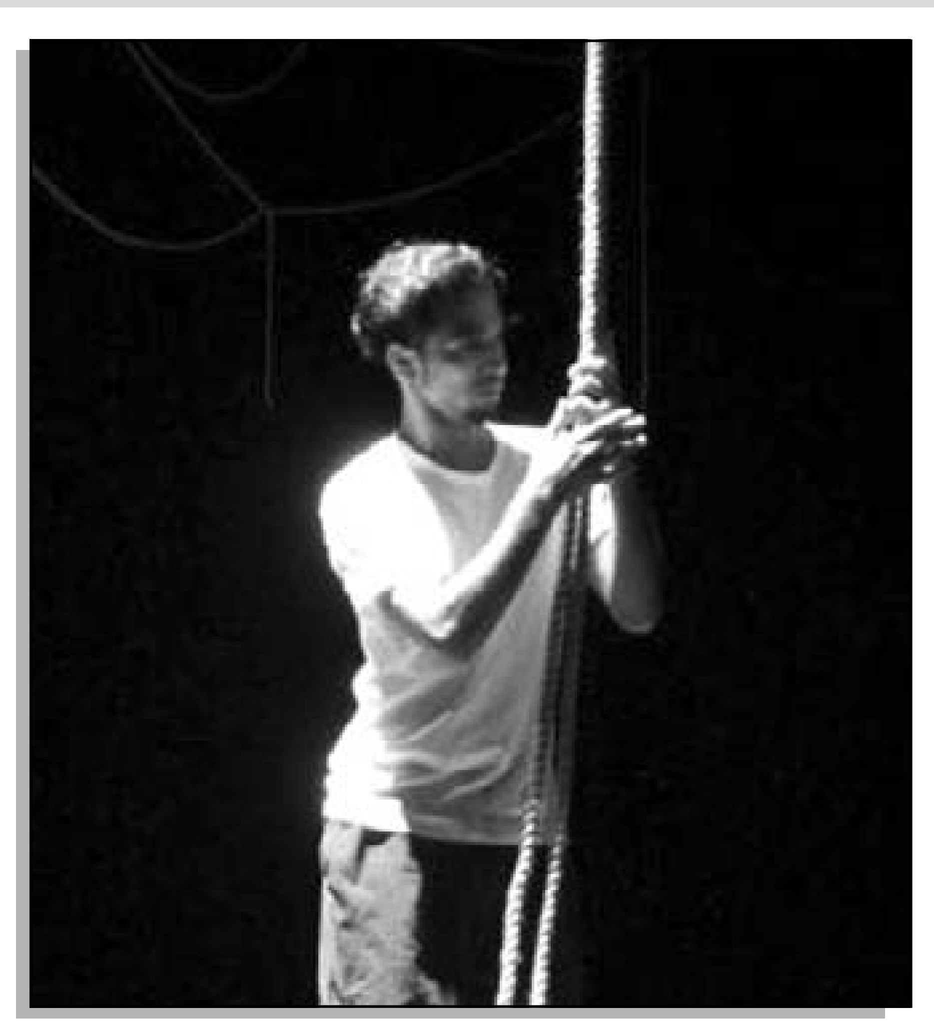
التواصل مع الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى ومتابعة تجلياتها.. يعد واحداً من أهم الأهداف التى من أجلها صدرت «مسرحنا». وهنا ننشر إحدى الندوات التى عقدتها «مسرحنا» مع وفود الدول العربية التى شاركت فى الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والتى دارت حول الظواهر المسرحية فى الوطن العربى وأبرز تجلياتها.. تاريخها وحاضرها.. أحلامها ومشاكلها.. أجيالها وتياراتها.

فنانون سعوديون:

التجريب عندنا حديث العهد.. نشارك للاطلاع والنقد

رصاصة الرحمة مسرحية تقول إنه لا رحمة فى الرصاص !

المسرح السعودى، مشكلاته، قضاياه، طموحاته ، والآراء المتصارعة التى تدور حول عروضه، أسئلة كاشفة تفتح أفقاً من الجدل حول المستوى الذى وصل إليه هذا المسرح ، لذا كانت ندوة "مسرحنا" مع الوفد السعودى الذى قدم مسرحية "رصاصة الرحمة".. إن ما دار فى الندوة يكشف مساحات الصمت التى ظلت تغطى على قضايا المسرح السعودى، وقد طرح الحضور عدداً من الأسئلة المهمة مع الممثلين السعوديين المشاركين فى الندوة وهما: ياسين أبو المجد، وسالم باحميش.. عن العرض الذى شاركوا به، وعن مهرجان المسرح التجريبى ومشكلات المسرح السعودى وقضاياه كانت ندوة "مسرحنا".



● مسرحنا: بداية ماذا عن العرض المشارك هذا العام؟

– سالم: العرض المشارك هذا العام "رصاصة الرحمة" يتحدث عن الحرب كطريق للسلام، أو عن العداء كطريق للحب والتعايش، ونحن فى العرض نبرز هذا التناقض أو اللامعقولية، وذلك من خلال قصة الجنرال فرانكو الذى حكم شعبه بالقهر ومارس عليه الأحكام القاسية الجائرة، وهو يعلن أنه يريد الوصول إلى كل ما هو جميل من سلام واستقرار وتعايش وحب، ولكن الطريق الذى يسلكه لا يؤدى لذلك حتماً.. بمعنى آخر فإن رصاصة الرحمة تقول إنه لا رحمة فى الرصاص!

● مسرحنا: كيف جاءت فكرة العرض؟

– ياسين: النص عن قصة قصيرة للمؤلف بنى المخرج المسرحية عليها، وقد أقام المخرج عثمان فلاتة ورشة عمل على هذه القصة ومن داخل الورشة، وعن طريق تمازج الأفكار خرج بهذه المسرحية؛ ولعل مشكلة المسرح السعودى مازالت فى ندرة النصوص المسرحية السعودية.

● مسرحنا: طالما لمست هذه النقطة، كيف يعالج المسرح السعودى هذه الأزمة المتمثلة فى ندرة النصوص؟

– ياسين: كان اعتمادنا فى البداية على النصوص غير السعودية، ثم كانت بدايات النصوص السعودية على يد«أمير حسناوى»، وبعده ظهر جيل خرج من مدرسة أمير، وطور نفسه واكتسب أدواته؛ أشهرهم د. شادى عاشور، وأحمد الصحان، وبدأ كتابنا يتعرفون على أساسيات كتابة المسرح والتى تختلف بالطبع عن الكتابة الروائية.

● مسرحنا: ولكن بعض العروض العربية مأخوذة عن قصائد شعرية فلماذا لا يستغل المسرح السعودى شعبية الشعر فى السعودية؟

– ياسين: طبعاً ممكن، هذه الأفكار مطروحة لدينا، ولكن هذا يتوقف على القصيدة نفسها، ورأيى أن القصيدة الحوارية هى التى تصلح فى التحويل لمسرحية.

● مسرحنا: العرض إنتاج جمعية الثقافة والفنون بجدة، هلا حدثتنا عن هذه الجمعية، وهل هى المشاركة الأولى لها بالمهرجان؟

– ياسين: بل هذه هى المشاركة الخامسة، حقيقة نحن فى السعودية حريصون على المشاركة دائماً فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لأن الاحتكاك سيكون مع عروض عربية وأجنبية ، وهذه فرصة للإطلاع على ما وصل إليه المسرحيون فى كل دول العالم لأن المسرح فى السعودية كان تقليداً لوقت قريب ، والمسرح التجريبى حديث عهد بالسعودية هذا من جهة، من جهة أخرى فمشاركتنا فى المهرجان فرصة لسماع النقد حول ما نقدمه لنتعلم من أخطائنا، وهى فرصة للقاء النقاد وسماع نقدهم وتحليلهم لأعمالنا.

● مسرحنا: وماذا عن جمعية الثقافة والفنون بجدة؟

– سالم: جمعية الثقافة والفنون بجدة واحدة من جمعيات عديدة تابعة لوزارة الإعلام والمنتشرة فى كل أنحاء المملكة، وهى جمعيات تعمل فى مختلف مجالات الفنون من شعر ومسرح ورسم وقصة... وجميعها تقدم عروضاً مسرحية تخصص لها الوزارة ميزانيات سنوية وإنتاجها حوالى ثلاث عشرة مسرحية سنويا تلتقى جميعها فى المهرجان الوطنى للتراث والثقافة (الجنادرية)، وقد استحدث فى المهرجان منذ عامين تقديم مسرحيات للأطفال إضافة للمسرحيات التى تقدمها الجمعيات وسمح لكل جمعية للمشاركة بعرضين بدلاً من عرض، كما كان متبعاً منهما مسرحية للأطفال.

● كم تبلغ ميزانية العرض فى السعودية؟

– سالم: متوسط ميزانية العرض تبلغ ثلاثين ألف ريال سعودى، وحين يرشح العرض للتمثيل الدولى ترتفع ميزانيته إلى ما بين ستين وسبعين ألف ريال سعودى، وشرط تمثيل العرض دولياً هو حصوله على الجائزة الأولى فى المهرجان الوطنى للتراث والثقافة، وحينها يسمح له بالمشاركة سواء فى مهرجان القاهرة أو دمشق أو تونس.

● مسرحنا: خلال الخمس سنوات الماضية ، ألم يحصل عرض على جائزة؟

– سالم: لا.. لقد شاركنا فى أول ثلاثة أعوام خارج المنافسة بعدها أقمنا ورشة وشاركنا بها وحققنا نجاحاً فى المهرجان التجريبى، إلا أننا صدمنا هذا العام بمشاركتنا على الهامش.

● مسرحنا: ما هى نظرة المجتمع السعودى للمسرح؟

– ياسين: الناس حالياً تتفتح وترى العروض وتحدد مدى جودتها، قديما كان المسرح قاصرا على الكوميديا وكان الشباب لديهم خلط بين المسرح الأكاديمى والمسرح التجارى، ولكن من يحضر المسرحيات التجريبية حالياً يخرج مبهوراً بالرؤية البصرية والكلمة الهادفة، بخلاف المسرح التجارى الذى قد يضحك المتفرج طوال العرض، ثم ينسى العرض بمجرد خروجه من القاعة.

ثم إن الجيل الجديد فى السعودية حالياً عصرى جداً، هو جيل التكنولوجيا والنت والفضائيات؛ وبسبب ذلك اختلفت نظرة هذا الجيل ليس للمسرح فقط ولكن لكل الفنون ، وفكت من حوله كل القيود القديمة، وبعد أن كانوا يعتقدون بعدم وجود مسرح سعودى صاروا دائماً يحضرون العروض الجادة ويتفاعلون معها .

● مسرحنا: وماذا عن تجربة المسرح النسائى؟

– ياسين: لقد بدأ فعلاً وجود مسرح نسائى كل عناصره من النساء حتى المشاهدات أيضا، وبدأ دخول هذا المسرح فى الجامعات، والمرأة السعودية ممثلة جيدة ونحن نتمنى لها التقدم، وقد سمح لهن هذا العام بعروض مسرحية مثل "ربما يأتى الربيع" وعقدت ندوة حول هذه المسرحية، والمرأة السعودية خارج المسرح النسائى ليست موجودة كممثلة أو مخرجة ، ولكن موجودة كناقدة وصحفية مثل «ميسون النعيمى».

● مسرحنا: ولكن هناك ممثلات للسينما سعوديات فلماذا لا يوجد للمسرح؟

– سالم: المجتمع فى السعودية لم يعتد بعد على فكرة اللقاء المباشر مع المرأة، فى المسرح ستقف الممثلة لتؤدى أمام رجال (المشاهدين) بلا حائل، ولكن فى السينما فهى مجرد صورة وليست امرأة واقفة بجسدها فى مواجهة مباشرة، ولعل الدليل على ذلك أن النساء مسموح لهن بالذهاب للسينما دون المسرح. ولكن هناك حالياً رغبة من الفتيات فى الخروج، وهناك تفتح حتى إن الدولة صارت ترجع أموراً كثيرة لموافقة ولى الأمر ، ولا أبالغ إذا قلت إن أوضاعنا الحالية تشبه أوضاع مصر فى العشرينيات بخصوص المسرح، فقد كانت النظرة للممثلة وقتها وعدم تقبل المجتمع لها قريبة الشبه بما يحدث حالياً .

● مسرحنا: وماذا عن التعليم المسرحى فى السعودية؟

– ياسين: حالياً لا يوجد تعليم مسرحى سعودى ولكن هناك دورات، تستغرق الدورة 45يوماً وبصورة مكثفة، وتستقدم السعودية لتلك الدورات مسرحيين من مصر وسوريا، ونحن نعلم أن دورة تختص بإلقاء محاضرات لا تكفى ولكن نطمع فى المزيد .

● مسرحنا: وهل يسافر سعوديون لدراسة المسرح بالخارج؟

– نعم وما زال هناك الكثيرون يدرسون ولم يعودوا بعد، ولعل من أشهر من درس المسرح خارج السعودية وعاد ليمارس عمله داخلها هو «محمد الجفرى» الذى شارك فى المهرجان التجريبى هنا عام 2004 وقد درس الإخراج فى المعهد العالى للمسرح بالكويت، بينما مازال هناك من لم يتم دراسته بعد، وبعضهم سافر للدراسة على نفقته الخاصة.

● مسرحنا: السعودية مشهورة بترجمتها للكتب الأجنبية الأكاديمية ولكن حتى الآن لم نر ترجمات لكتب فى عالم المسرح بعد؟

– سالم: فى القريب العاجل سترى ذلك، طالما بدأت الخطوة الأولى ستتبعها خطوات كثيرة ، وأملنا أن تتبنى المملكة مشروع ترجمة كتب مسرحية أكاديمية، ولكننا لسنا متعجلين ونرغب أن يتفاعل المجتمع السعودى مع المسرح بالتدريج، وهناك بشائر حالياً مثل تولى أمير مكة «الأمير خالد» إمارة المنطقة الغربية؛ وهو أحد الشعراء وفنان تشكيلى ونبنى عليه الكثير من الآمال، وفى مشروعاته أن يعطى دفعة قوية للفنون بشكل عام ، خاصة أن المنطقة الغربية صاحبة حضارة قديمة.

■ أدار الندوة: إبراهيم الحسينى
■ أعدها للنشر : محمد عبد القادر – نور الهدى عبد المنعم
■ صورها: حسن الحلوجى

● مسرحنا: ولكن هل يعانى الممثل السعودى من نظرة المجتمع له ؟، وهل يجد صعوبة فى دخول مجال التمثيل؟

– سالم: لا أحد يقمع الفنان أو يحول بينه وبين ممارسته لفنه، وكل إنسان يحب مجالاً فنيا معينا لا يمنعه أحد من دخوله، أعترف أن هناك بعض المشكلات، ولكنها لن "تكسر مجاديفنا".

حين تخرجت فى المدرسة الثانوية تملكتنى الحيرة، لم أعرف من أين أبدأ، وبحثت حتى وجدت جمعية الثقافة والفنون، والتى تعقد داخلها سنوياً دورة لاكتشاف المواهب وتدريبها وهذه الدورات تدفع بدماء جديدة كل عام إلى المجال المسرحى، والتحقت بالدورات، وشاركت للمرة الأولى فى مهرجان القاهرة التجريبى الدورة السابعة عشرة، وأخذت بيدى الدفعات السابقة وهذا ما أدين به لهم، حتى وصلت لما وصلت إليه.

● مسرحنا: ترى ما سبب تأخر المسرح السعودى؟

– سالم: السبب أن الدولة لم تكن تدرج المسرح ضمن جدول أولوياتها وبالتالى لم يحظ المسرح بأى اهتمام، لكن الآن بدأت الدولة فى تبنى المسرح وإدراجه ضمن خططها، وبعد أن كان المسرح قائما على مجهودات شخصية دخل المسرح إلى رعاية الشباب ومنه إلى وزارة الثقافة وحالياً الدولة بصدد إنشاء جمعية للمسرحيين فقط، وحين يتخصص المسرح سيمثل ذلك إثراء لمجالات أخرى سيستعين بها المسرح مثل الفنون التشكيلية والموسيقى.

● مسرحنا: وماذا عن الاهتمام الإعلامى بالمسرح السعودى؟

– ياسين: غالباً ما تقتصر التغطية الإعلامية، وبالأخص القنوات التليفزيونية، على رسالة مهرجان التراث الوطنى وأجزاء صغيرة من المسرحيات المعروضة داخله، ولكن لم يسبق لقناة تليفزيونية أن عرضت مسرحية كاملة تجريبية، نحن نعلم أن عندكم فى مصر قناة النيل الثقافية تقدم مسرحيات كاملة تجريبية، ونحن نتمنى أن نستفيد من هذه التجربة لدينا فى السعودية خاصة أن مصر رائدة، ونتمنى أن ننقل تجاربها الناجحة، وأنتم أصحاب حضارة وتاريخ طويلين ونحن خلفكم على الطريق حتى نصل إليكم.

● مسرحنا: هل يظهر التراث السعودى فى المسرح؟

– ياسين: نعم، هذه سمة مميزة لمسرحنا السعودى، المسرح السعودى نتاج البيئة السعودية ونحن مازلنا محافظين على هوية المسرح السعودى حقيقة نحن نستخدم اللغة العربية الفصحى فى عروضنا وذلك حتى تصل لجميع العرب ولكن مازلنا محافظين على منهجية الكلمة وواقع الحضارة التى عايشناها ومشاهد المسرح السعودى يرى فيه البصمة السعودية.

● مسرحنا : أنتشار الدراما يؤدى إلى انتشار اللهجات المحلية وبالتالى يستطيع العرب، أن يفهموا بعضهم البعض بطريقة أفضل، هل هذه النظرة لديكم؟

– نحن اجتهدنا فى المسرح حتى نصل به للناس ، ولكن المسرح ينتشر بالتليفزيون أيضا، والإعلام أعطى كل فن حقه إلا المسرح، ولكن لدينا أمل كبير خاصة مع تولى الوزير «أياد مدنى» لوزارة الثقافة الذى كان وزيراً للحج السعودى، ثم دفع به لوزارة الثقافة والإعلام؛





مشكلتنا الأولى ندرة النصوص.. وضعف اهتمام الإعلام

حيث إنه يملك ثقافة واسعة وسعة أفق كبيرة، آياد مهتم بصفة خاصة بالمسرح، وغالباً ما يصطحب فرقة مسرحية فى سفرياته خارج المملكة ونحن ننتظر منه الكثير.

● مسرحنا: ما هى الموضوعات التى يطرحها المسرح السعودى، وهل هى محلية أم إنسانية؟

– ياسين: الفكرة تأتى سواء محلية أو معاصرة أو إنسانية وبعدها تتحول إلى عرض مسرحى، الوطن العربى كله صار صندوقاً واحداً، وفى كل أعمالنا نحاول طرح مشكلة عربية تشغل بال الجميع، وخاصة حين نشترك فى المهرجان الدولى هنا فنحاول عرض مشكلة عربية حتى يشاهدها كل المشاركين فى العرض.

● مسرحنا: ولكن ألا ترى أن معظم العروض العربية المشاركة تقدم قضايا إنسانية؟

– سالم: كل كلما كنا عرباً كلما كانت قلوبنا واحدة، لا فارق بيننا؛ وهذا عن نفسى ما أشعر

الدولة بدأت تتبنى المسرح بعد أن كان مجهودات شخصية

به فى أى دولة عربية أسافر إليها حتى لو أحس أى شخص تجاهى بغير ذلك فلا أهتم به، كل ما تقاربنا وكل، ما أوجدنا مصالح مشتركة بيننا، كما قال السيد عمرو موسى، أن نخلق مصالح بيننا وكلما شغلنا أنفسنا بالقضية المشتركة ونسعى لتقديمها إلى العالم كلما زاد تقاربنا أكثر وهذا ما أتمناه من كل قلبى، نحن كعرب لدينا حضارة، ولكن دائماً ما ننظر للغرب أنهم أفضل منا وهذا ليس بصحيح، نظرتنا نحن إليهم هى التى تجعلهم أفضل منا؛ نحن لدينا أفكار وتراث وتاريخ ولكن لا نستخدمه.

أعرف أن البعض يرجع ذلك لطغيان إعلامهم، ولكن نحن أيضاً نذهب إليهم ونعرفهم قضايانا ولكن نظرتهم إلينا دائماً ليست جيدة. ونتيجة لسيطرة مفهوم تفوقهم علينا أصبحنا فريسة لاستعمارهم الثقافى وتخلينا عن دور المحامى عن قضايانا.

● مسرحنا : فى أوائل القرن الماضى ظهرت ظاهرة شعراء المهجر، شعراء شوام هاجروا لأمريكا وكندا حاملين معهم قضايا أمتهم، وذلك ما فاضى بعذوبة فى أشعارهم ؛ فهل مازلنا نمتلك هذا النموذج من المثقف المهاجر الذى يحمل قضيته معه؟

– ياسين: للأسف أكثر من هاجروا إلى الغرب منا فعلوا ذلك حتى يتناسوا الهوية العربية والمشاكل العربية، هذا ليس تعميماً ولكن معظم المهاجرين خرجوا هروباً من الساحة العربية ونسياناً لقضاياها، رغم أن هناك قلة مازالت واثقة بنفسها وبقضاياها العربية.

الغريب أن الغرب ينظر إلينا كعرب، ولكن البعض يريد أن يتبرأ من ذلك إرضاء لهم.

لقد قابلت صديقاً هنا فى المهرجان هولندياً ويتكلم العربية بطلاقة أخبرنى أنه يزور المنطقة العربية للمرة الثامنة والعشرين وقد زار بغداد ودمشق ودبى وتونس وإيران ، وحين سألته عن هذا الانجذاب الغريب نحونا ونحن لدينا ما لدينا من مشاكل وهموم فقال لى: أنتم مهد معظم الحضارات العالمية، هل تعرف لماذا يحب الغرب الأنتيكات العربية؟ هكذا سألنى وأجاب: لأنها مصنوعة بإخلاص، يظهر عليها تعب صانعها وهذا ما يعجبنا فيها.

وأضاف الصديق الهولندى: نحن فى أوربا نعتمد على مواردكم، لأننا نستطيع استخدامها، أما أنتم فلا تجيدون استخدامها. وأنتم كعرب لا تلتفتون لقيمة الأنتيكات، ولو وجدت فى بيوتكم لتخلصتم منها، وهذه هى نظرتهم لنا بكل أسف.

●مسرحنا : رغم أننا كعرب لا نفتأ نردد أننا أمة واحدة إلا أن كل دولة منا تتيه زهواً بحضارتها القديمة تظن أن لديها ما ليس لغيرها، كيف يعالج المسرح هذه القضية وهل سنرى عروضاً مسرحية لدولة عربية عن حضارة دولة عربية أخرى؟

– ياسين: المشكلة عندنا كعرب أن كل دولة تتبنى دراسة حضارتها بنفسها وهى التى تساعد الباحثين ونحن كعرب حين نزور بعضنا البعض نحرص على زيارة الآثار، أنا نفسى كلما جئت مصر أزور الأهرامات وفى دمشق نفس الحال والمغرب وكل الدول العربية.

لكن لو عرضت حضارة دولة أخرى فى عروض هل سيرحمنى النقاد؟ أول سؤال سيكون هل أنت مصرى مثلاً أكثر من المصريين، وهكذا فعامل الثقة لابد أن يتوافر أولاً.

● مسرحنا: هل يضع المسرحيون السعوديون المنافسة عربياً وعالمياً نصب أعينهم؟

– سالم: فى كل مهرجان نشارك فيه نضع نصب أعيننا الحصول على جائزة، ولكن فى هذه الفترة نحن معنيون أكثر بسماع النقد حول أعمالنا حتى نتعلم، وكل مهرجان نشارك فيه فى أى دولة عربية مصر، سوريا، تونس، نسعى إلى سماع كلام النقاد، والناقد السورى لا يجامل ويتحدث بمنتهى المنطقية، نظامهم كالخواجات ولكن الناقد المصرى قد يجاملنا أحيانا (ثم ضاحكاً) ربما لعلاقة الود بين الشعبين المصرى والسعودى، ولكن حقيقة نحن لا نحب المجاملة ونريد أن نعرف أخطاءنا حقاً.

● مسرحنا: ما هى المشاكل التى تواجه المسرح السعودى؟

– سالم: عندنا مشكلة كبيرة وهى ندرة قاعات العرض المسرحى فى المملكة، ونتيجة لذلك لا نجد مكاناً للبروفات أو تجهيز الممثلين؛ فضلاً عن تقديم العروض، كثيراً ما تكون هناك مسرحيات جاهزة للعرض، ولكن لعدم وجود قاعة يتم تأجيل العرض وقد يلغى، وبروفات الطاولة حين تطول تصيب الممثلين بالملل، ولكن أين يذهب المخرج بممثليه وهو لا يجد مكانا حتى لبروفاته.

● مسرحنا: أليست هناك محاولات للسفر إلى أوربا والاطلاع على المسرح هناك، ولو على نفقتك الشخصية؟

– ياسين: الإمكانيات لا تسمح بذلك؛ حيث إننا موظفون فى شركات، و٥التمثيل نمارسه كهواة، فليس لدينا التمثيل كاحتراف وبالتالى حصولنا على إجازة من أعمالنا للسفر شىء صعب جداً، ولكن الدولة بدأت توفد بعثات إلى أوربا لتعلم المسرح ومنذ أسابيع أوفد عدد من الشباب إلى «أدنبرة» لتعلم فن المسرح، وهذا الاتجاه الحديث جيد جداً.

السعودية تعمل الآن جاهدة لدخول أساسيات المسرح، والعالم يظنها منغلقة ، ولكنها حالياً تسعى لفتح الأبواب والدخول للعالمية ثقافياً بعد أن وصلنا إليها اقتصادياً.

● تبعاً لأقوال صنوع ونقاده، أنه نفى إلى فرنسا فى عام 1878 وظل بها حتى وفاته عام 1912 وطوال تلك الفترة وهو فى عداء كبير مع حكام مصر – من خلال صحفه – خصوصاً الخديوى إسماعيل وابنه الخديوى توفيق. وإذا كنا لم نجد أية إشارة عنه فى الصحف المصرية كمسرحى منذ عام 1870 وحتى نفيه، فمن المنطقى ألا نجدها بعد سفره، أثناء حكم إسماعيل وتوفيق بسبب هذا العداء.



● المخرج عصام السيد يبدأ خلال أيام بروڤات العرض المسرحى الجديد «زكى فى الوزارة» للكاتب لينين الرملى وبطولة الفنان حسين فهمى، ويتم تقديمه على خشبة المسرح القومى بداية من يناير القادم، عصام قدم العام الماضى من إخراجه وتأليف لينين الرملى أيضا مسرحية «البكوات» التى أعيد إنتاجها بالمسرح القومى فى إطار خطة مسرح الدولة لإعادة تقديم العروض المسرحية القديمة الناجحة.

الكوميديا المرعبة فى الكويت بعد العيد



■ د. نبيل الحلوجى
الكويت

تنافست الفرق الخاصة فى الكويت لتقديم عروضها المسرحية فى أول أيام عيد الفطر المبارك، وحتى هذا الموعد سيطرت الاحتفالات الشعبية الموازية لشهر رمضان وأهمها «القرقيعان» أو كما يطلق عليه بالعامية الكويتية «الجرجيعان»، كما تستعد الجهات الرسمية لمهرجان أيام المسرح للشباب وذلك بعد العيد بأسبوع فى يوم الاثنين 22 أكتوبر الحالى والعروض التى سيتم افتتاحها قبل هذه الإحتفالية الرسمية هى عروض كوميدية ويبرز مسمى الكوميديا «المرعبة» على معظم العروض مثل عرض «أشباح أم على» الذى يقدم على مسرح «سينما غرناطة» من أشعار الشيخ «دعيج الخليفة» وألحان «عادل الفرحان» وإخراج عادل المسلم. وتقدم مؤسسة محمد الرشود عرض «بنات الجامعة» الذى تغير اسمه فجأة إلى «شباب الجامعة» وهو عرض كوميدى أيضا من تأليف صاحب الفرقة محمد الرشود وتمثيل على المفيدى وأحمد حسين ومحمد الصيرفى ومها محمد وفاطمة عبدالرحيم وغيرهم وقد صاغ الأغانى أيضا الشيخ دعيج الخليفة الصباح مع الشاعر على أبا الخيل الذى لحن هذه الأغانى. أما الديكور فقام بتصميمة فيصل العبيد.

والإخراج لحسين المفيدى، والعرض الكوميدى الثالث هو «حاميها حراميها» لنجم الكوميديا طارق العلى من تأليف أيمن الحبيل إخراج مِحمد الحملى على مسرح العمال «بحَولى» كما يقدم الممثل الإماراتى عبد الله أبو عابد وهو أحد مؤسسى فرقة المسرح الحديث بالإمارات عرض «قلب صناعى» من تأليف سعد المدهش وإخراج مصطفى أشكنانى وتحتضن الكويت افتتاح هذا العرض ثم ينتقل إلى الإمارات. والجدير بالذكر أن هذه الفرقة هى إحدى الفرق الأربعة عشر الرئيسية بالإمارات وكل فرقة مدعومة لموسم الصيف بمائة ألف درهم من سمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمى وأفضل عشرة عروض تقدم فى مهرجان الشارقة. هذا وتستعد الكويت لعروض مسرحية أخرى منها عرض الأطفال «ناصر ومنصور» وهو عرض استعراضى تأليف عبد الناصر الزاير وإخراج منال عبد ال. كما يقدم عرض استعراضى للأطفال تمثيل سميرة الوهيبى وأوس الشطى مع عبد الله القلاف وحسن القلاف وبطولة هدى حسين ديكور فاطمة القامس. تأليف وإخراج نجاة حسين ومن ألحان جاسم الغريب وأشعار عبداللطيف النباى.

أما «القرقيعان» فهو الحدث الذى دار على مدى ثلاث ليال وأساسه أهزوجة نفهم وجود منها.

«قرقيعان وقرقيعان بين قصير ورميضان. عادت عليكم صيام كل سنية وكل عام سلم ولدهم يالله. خله لأمه. عسى البقعة تخمه، ولا توازى على أمه، عطونا الله يعطيكم. بيت مكة يوديكم. يا مكة يا معمورة يا أم السلاسل والذهب ينورة».

هذه الأهزوجة تغنى مع التوقيع والرقص ويكون لحن البنات أبسط من لحن الأولاد. هذا ما شاهدته فى أحد العروض الشعبية القرقيعانية على المسرح الرومانى الصغير على الخليج بمنطقة شرق. والعرض مزيج من الملابس الشعبية التراثية قدمه مجموعة من الفتيان مع الفتيات من سن الرابعة وحتى سن الرابعة عشرة تقريبا أمام جمهور يحفظ عن ظهر قلب ما يسمعه لما يمثل للكثير منهم كما من الذكريات والصور المغلفة بالحنين كنت ألحظ على وجوههم شجناً وكأنهم يشاهدون شريطاً حياً هم أبطاله. فقد عشت أيضا معهم تلك اللحظات ومعى أبنائى ولكن مع شريط ذكريات آخر بطله الفانوس وقريتى فى الدقهلية. وملابس هذا العرض عبارة عن دشداشة وصديرى للأولاد والبخنق للفتيات وهى ملابس مزخرفة برقة بالغة، ويحمل كل شخص كيساً أو يعلقه فى كتفه، هذا الكيس سوف يجمع فيه «القرقيعان» أى الحلوى بأنواعها مع الشيكولاتة، ولا مانع من قطع نقدية. ويصاحب العرض دق من الأطفال على أوانى نحاسية مثل الطاسة مع تعليق بعض الجمهور: «أين زمان «جرجيعان» حب الرقى المحموس والسبال والذرة والمحلبية»، ثم قدم عرض للحكواتى مع الألعاب الشعبية مثل لعبة لعبة "المحابيس" وهى لعبة يعبر فيها عن فصل الشتاء وأخرى وهى لعبة «العداديل» كلعبة تعبر عن فصل الصيف مع عروض لألعاب «اللبيدة» و «عظيم سارى» ولعبة «الفلوش» وكذلك "الدرباحة". وقد صاحب ذلك معرض للمجسمات التراثية التى تزخر بها الكويت، خاصة تراث جزيرة «فيلكا» وقد اقتنيت أحد المراكب منها، وفى اليوم التالى الموافق الرابع عشر من رمضان شاهدت عروضاً لأبى طبيلة «المسحراتى» والعرض عبارة عن رقص ودق على الطبول وكرنفال من الملابس الشعبية ثم العرض المسرحى «مدرسة الأقزام التربوية» ثم عرض لمسرح العرائس.

وما إن تخرج من هذا العالم الدافئ حتى تصطدم عيناك بالملابس الزاعقة التى نفذها البنغال والهنود كملابس قرقيعانية شعبية رخيصة فتشيح عينيك عنها حتى لا تخسر هذا الزخم. وإذا ما جعلت من نفسك مركزا لدائرة وحاولت مشاهدة محيطها فإن عينيك سترى أحدث البنايات والمحلات وما فعلته نظم أسواق الـ "P. O. T" وتنسى «النقعة» أى السوق قديما الذى شاهدت عرضاً كاملاً عنه وتتبدل أصوات أبو طبيلة إلى أزيز الأزرار التى تحيط المكان ووراؤها سيل جارف من الألعاب الإليكترونية لم أشاهد مثلها رغما عن سفرى المتعدد. فأخذت براحة طفلتى وعدت إلى بيتى مقرراً أن أذهب غداً إلى ندوة الشاعر أحمد فؤاد نجم فى فندق «الراية» والتى تنظمها لجنة «كويتيون لأجل القدس»، ولكننى ذهبت إلى قرقيعان آخر وعمنا أحمد فؤاد مش هايهرب ومسيرى أشوفه..





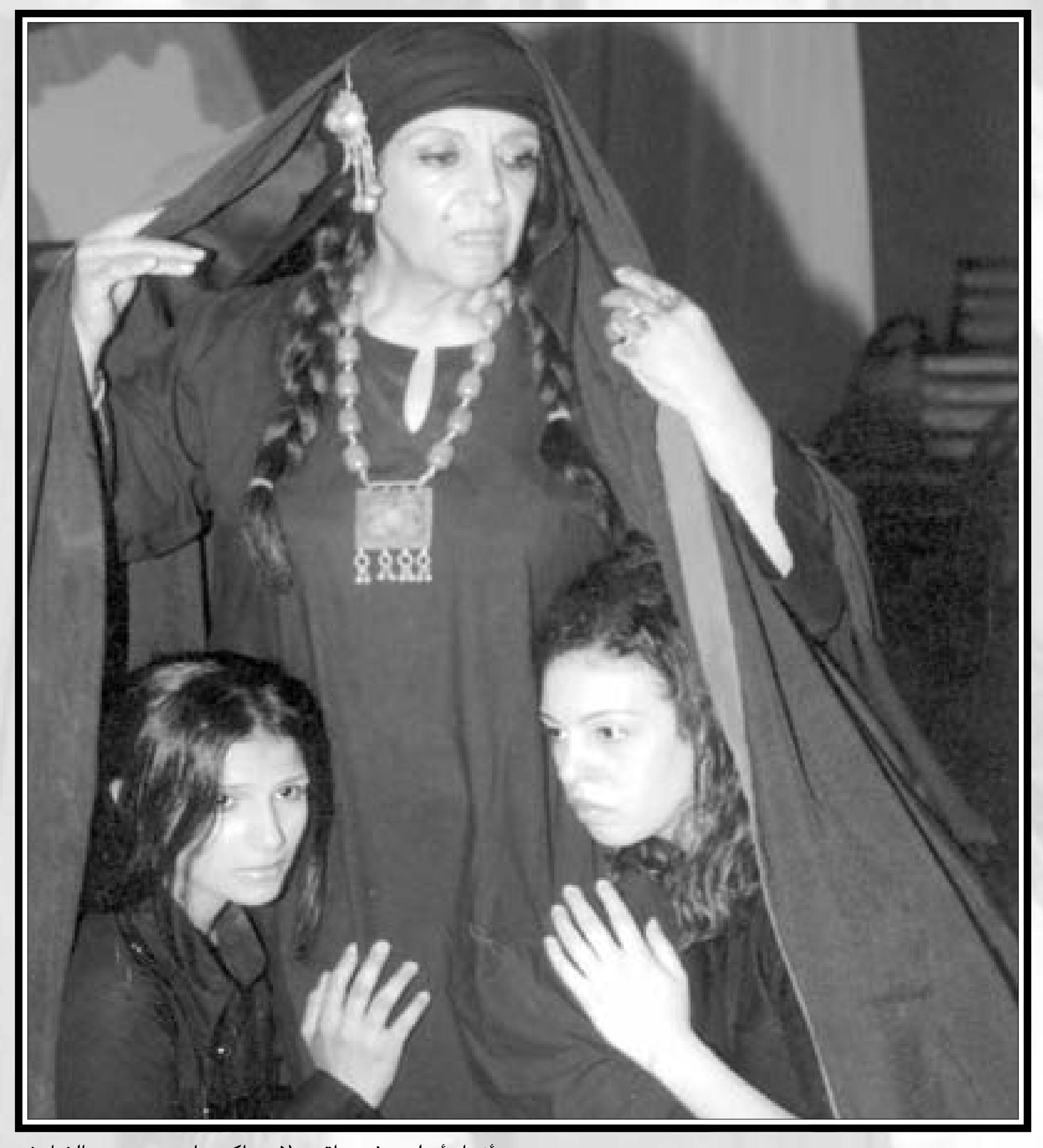
مسـرحنا
السنة الأولى - العدد14- الاثنين 15 /10/ 2007

مقالات

دعاء الكروان كثير من النـواح قـليل من الـدرامـا!

عن رواية "دعاء الكروان" للدكتور طه حسين، قدم العرض المسرحى عبر معالجة أو إعداد مسرحى توسل بأسلوب المونولوج الداخلى أو الحوار الفردى الذى تقوم به كل شخصية على حدة، والشخصية عبر هذ الحوار الفردى الذى تقوم به لطرح ما يجول بداخلها من انفعالات وأفكار تتكشف للمتلقى، بوصفها شخصية ذات أبعاد محددة وتكوين خاص، ومن ثم فتقنية المونولوج تجعل المتلقى قادراً على متابعة السرد المسرحى أو مرحلة عرض التيمات المضمونية، التى تؤهله لمتابعة ما يتم تقديمه من أفكار ورؤى كما أن هذه التقنية - أيضا - تؤهله لتأمل الشخصية الفنية فى حركتها وفى منطقها الفنى.

والقصة التى صاغها الدكتور "طه حسين" والتى تناولتها السينما المصرية فى فيلم شهير بنفس الاسم، تتخذ أسلوباً آخر فى المعالجة المسرحية التى قام بها "متولى حامد"، ليس بأسلوب المسرحية أى وضع الحدث فى قالب درامى وحوارى، بقدر ما هو سردى يعتمد المونولوج أسلوبا لطرح أفكاره، ومن ثم فكل شخصية تطرح عالمها عبر هذا المونولوج، وبالتالى فليس ثمة فعل درامى يحتدم ليصل لذروة مسرحية، بل إن الحدث يبدأ من حيث انتهى الفعل، لقد اتخذ الإعداد المسرحى من مرحلة مقتل هنادى نقطة لبداية العرض، فالمهم أن هذه النقطة على مستوى الدراما، هى ما تتيح للعرض تأمل هذا الفعل والتعليق عليه، عبر طرائق فنية محددة أهمها إضفاء حالة من الطقسية الشعبية، التى صارت محدداً أساسياً للتجربة الفنية برمتها، بدءاً من المشهد الافتتاحى وهو دخول الممثلين وهم يحملون "لمبات الجاز" فى مشهد طقسى، احتفالى، يحاول التعبير فنيا عبر خلق حالة الإيحاء بالفعل الدرامى، دون الاهتمام بتقديمه درامياً، أو دون إبراز الدوافع التى أدت لهذا الفعل، بعرض أسبابه وملابساته والدوافع التى أدت إليه، وربما كان سبب ذلك أن هذه الممارسة المسرحية تضع فى اعتبارها أن المتلقى لها يعرف بداهة ملابسات القصة عبر معالجتها السينمائية الشهيرة.



وإذا كانت الرواية، تخلق عالماً فنياً كاملاً مبرزة وطأة الواقع وقسوته حيال أسرة فقدت عائلها وحاميها، لذا تعرض أفرادها للانتهاك والنفى، فى سياق اجتماعى قاس وفقير، فإن الإعداد المسرحى جرد الحكاية من كل هذه المواضعات الفنية والاجتماعية، مسلطاً ضوءاً على تفصيلة أساسية فى الرواية وهى مصير شخصية "هنادى" بعد اختراقها لأعراف هذا المجتمع وبالتالى أصبحت تستحق العقاب تبعا لأعراف هذا المجتمع، إن هذا الفعل المحظور الذى وقعت فيه الشخصية يشبه إلى حد كبير السقطة التراجيدية التى تسقط فيها الشخصية المأساوية ومن ثم تستحق عقاباً قد يصل لحد القتل، فالشخصية تعرف مسبقاً عقوبة الفعل لكنها تمضى حثيثا نحو هدفها.

إلا أن هذا الفعل "القتل" يطرحه العرض وكأنه مكتوب على جبين الشخصية أو أنه قضاء وقدر وهو ما يختزل الفعل ويفقده معقوليته ومنطقيته التى يتمتع بها فى النص الروائى.

وبصريا عبر العرض المسرحى عن هذه الأفكار، عبر خلق حالة من الإيحاء تبدت فى كل عناصر العرض الفنية من ديكور، وملابس، وأداء تمثيلى فعبر منظر مسرحى اهتم بشكل متزايد بإبراز الجانب الطقسى الاحتفالى الذى يتسم بملمح فلكلورى للإيحاء بالحالة الفنية دون تصويرها وذلك باستخدام كثير من الموتيفات الشعبية (اللمبة الجاز، الزير، السجاجيد) وهو ما جعل قاعة العرض "قاعة يوسف إدريس" بمسرح السلام، مكدسة ومزدحمة.

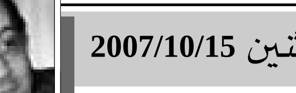
وإذا كانت الرؤية التشكيلية للعرض، حاولت خلق حالة من المشهدية باستخدام تفصيلات كثيرة على المستوى البصرى إلا أنها بأسلوب غير واقعى لا يحاكى ما هو موجود بالفعل فى واقع الشخصية الفنية بل يغلب على هذه الرؤية برغم مشهديتها ملمح رمزى يعتمد الترميز أسلوباً لطرح المعنى، أو - بلفظ آخر - الإيحاء بهذا المعنى وبنفس المنطق التشكيلى، تم تصميم الملابس، لتغازل المستقر فى مخيلة المتلقى تجاه شخوص بهذه المواصفات، كما فى ملابس العرافة التى تعلق على الحدث، دون الاشتراك فيه، بملاسها الفلكلورية السوداء والوشم المميز لها.

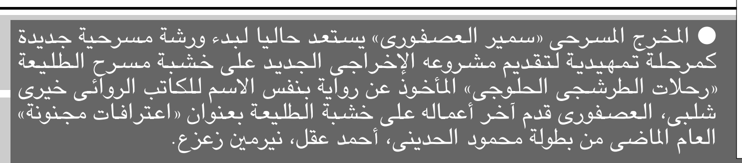
ولأن الدراما ركزت بشكل مقصود على كل ميلودرامى فى الصياغة المسرحية لفعل القتل الذى يحدث رمزياً على خشبة المسرح، وهو قتل دون التمهيد له لإضفاء بعد يبرره فنياً، بجانب الاعتماد على "العديد" الصعيدى، بكل ما له من طرح حالة مقبضة طوال العرض، واستخدام أسلوب الحوار الفردى (المونولوج) كل هذه العناصر وجهت عنصر الأداء التمثيلى، وجهة محددة هى التعبير عبر المبالغات الشكلية وكأنه الأسلوب الأكثر ملاءمة لهذه النوعية من الشخصيات، لذا جاء الأداء وكأن الممثل منوم مغناطيسياً، وهو الأسلوب الذى برز فى أداء "نهير أمين" فى دور الأم، هذا الأداء الذى أضفى على الشخصية قدراً من الشر وكأنها إحدى الساحرات الشريرات وهو ما يجافى طبيعة الأم فى الرواية؟

ويبقى الممثل المتميز محمد عبد العظيم، فى دور الخال قادراً على تقديم الشخصية عبر أسلوب التقمص الداخلى لها، ناقلاً المعنى ببساطة وعذوبة، دون الوقوع فى مزلق الأداء المتشنج والعصبى، إنه أداء يمزج بين التمثيل المسرحى الرصين بوضوحه الحركى ودقته وأناقته الشكلية وبين الأداء السينمائى برهافته وتلقائيته.

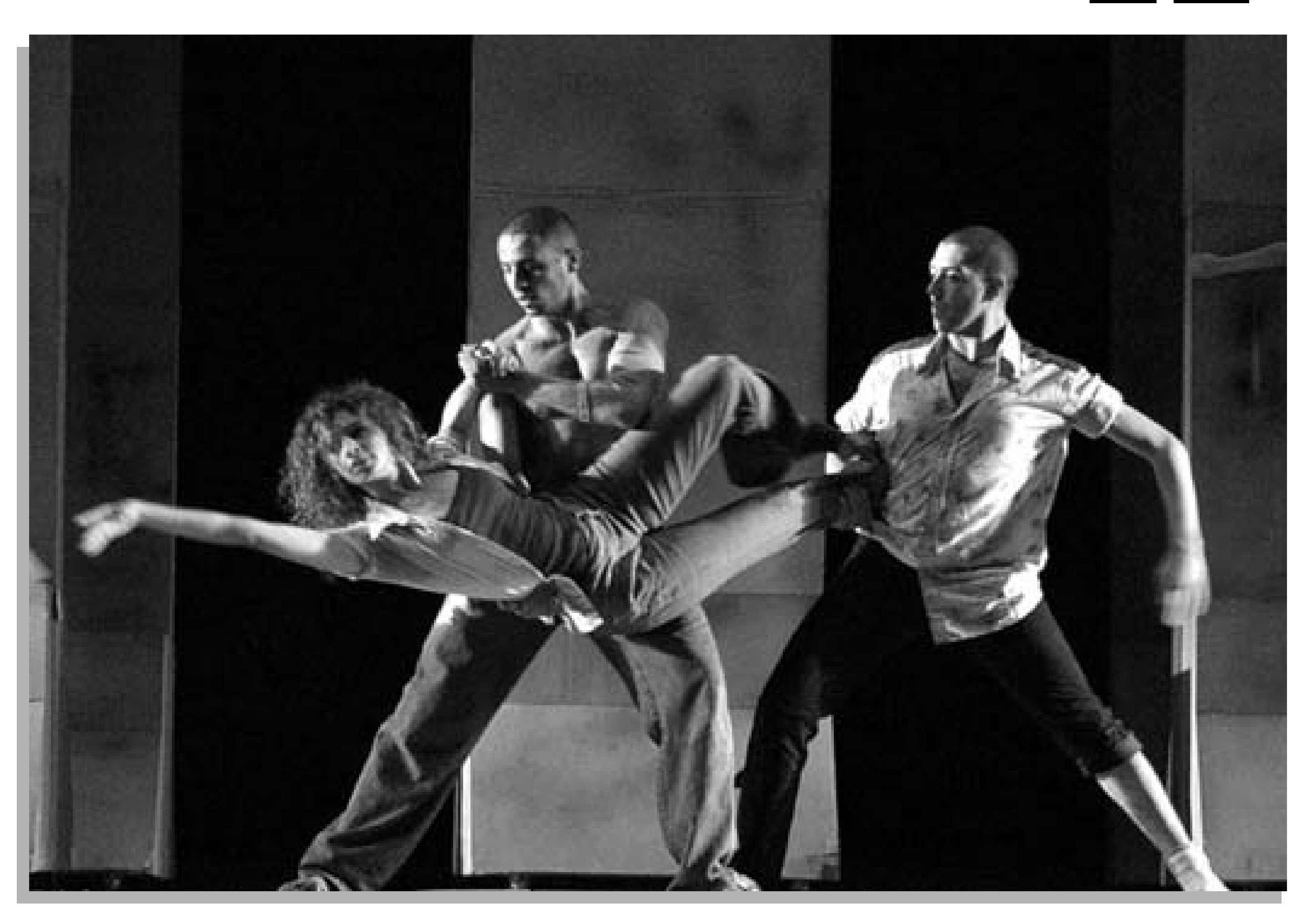
عز بدوى

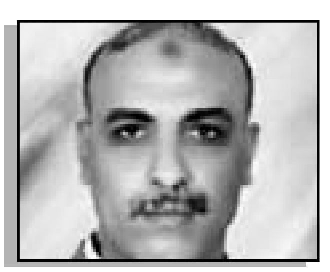
3 دقات





● المخرج المسرحى «سمير العصفورى» يستعد حاليا لبدء ورشة مسرحية جديدة كمرحلة تمهيدية لتقديم مشروعه الإخراجى الجديد على خشبة مسرح الطليعة «رحلات الطرشجى الحلوجى» المأخوذ عن رواية بنفس الاسم للكاتب الروائى خيرى شلبى، العصفورى قدم آخر أعماله على خشبة الطليعة بعنوان «اعترافات مجنونة» العام الماضى من بطولة محمود الحدينى، أحمد عقل، نيرمين زعزع.





■ أحمد خميس

وليد عونى يحتاج لإعادة صياغة ذاكرته البصرية

لو تكلمت الغيوم .. لبكت على حال فرقة الرقص الحديث

أمسك وليد عونى بأربعة خيوط ونسج فيما بينها موضوعاً عشوائياً عن ثورة الشباب وجنونه، فتحت عنوان «لو تكلمت الغيوم».. دار الصراع بين الجدران العازلة والشباب المتمرد وموسيقى الراب العصبية تحت سماء متورطة فيما يدور أو هكذا تبدى الأمر لنا ولو أنك جئت لتبحث عن تشكيل جمالى حركى ذى معنى واضح أو بنية موسيقية درامية مستهلكة فإنك بالطبع ستخرج خالى الوفاض، فالعرض مبنى على تكسير المعنى التقليدى (بداية ووسط ونهاية) فى محاولة لطرح بديل ناشئ من فورات شبابية غير متجانسة، وما المشاهد المتلاحقة إلا رصد غير تقليدى لهذه الفورات المتجاورة والتى لا تتفق بأى حال مع ما يمكن أن نتوقعه لمستقبل تجاورها العشوائى وبذلك فهى تبدأ وتنتهى فقط حينما يستشعر مصممها أنه قد حمل إشاراته تلك المعانى المتناثرة عن المعنى العام للعرض.

كان العرض قد افتتح الدورة الثامنة لمهرجان الرقص الحديث وحصل على جائزة بينالى القاهرة العاشر فى المتحف الحديث إلى جانب جائزة حتحور الذهبية فى البينالى قبل أن يمثل مصر إلى جانب عرض «كلام فى سرى» فى المهرجان التجريبى التاسع عشر، ويعد أيضاً آخر ثلاثة عروض تم تقديمها من قبل فرقة الرقص المسرحى الحديث عن (حماية الإنسان والأرض) كأساس لحماية البشر وكرامتهم وحياتهم العادية بعد عرضى "بين الغسق والفجر" و "رقصة الثلج"، ويقول مصممه (وليد عونى) بأن أحداثه تدور حول الجدار العازل الذى أقامته إسرائيل على أراضى الضفة الغربية، ولكنه فى ظنى يتعدى هذه الفكرة الأولية ليتناول تلك الحوائط العازلة التى تحول بين الشباب وتحقيق أحلامهم أو أنه يقدم حواراً غير متجانس بين تلك الصدمات والعوائق وبين الشباب المتحفز دائماً للتمرد على الوضع الكائن، ويمكن اعتباره أيضاً حواراً بين الغيوم الكامنة فى أعلى المسرح وتلك الحوائط الأسمنتية فى أسفله وعلى الإنسان أن يحاول دائماً أن يغير من أوضاعه السياسية والاجتماعية والإنسانية بشكل عام إن كان يريد حقاً أن ينحت لنفسه طريقاً مختلفاً عما هو تقليدى ومتراتب!

ولما كانت موسيقى فاجنر هى العامل المشترك لمعظم أعمال الرقص الحديث فإن وليد عونى هنا يستخدمها لتكون معادلاً مسموعاً لتلك الفورات الشبابية وهو هنا يستخدم سيمفونية (الخاتم) لتبدو وكأنها محركة لتلك الأحداث أو لسان حال الحجارة والشباب والغيوم على حد سواء، وعلى تلك العلامات العشوائية أن تشق الجدار العازل بين العناصر المختلفة للعرض الراقص ومتلقيه غير التقليدى والذى يبنى ويهدم فى المشاهد وفق رؤاه التى تتفق مع ما يقدمه العرض أو تختلف معه فالنسيج الراقص يسمح بهذه التركيبة غير الصارمة للتفسير الأولى أو الكامن لمجمل الأحداث المقدمة.

عادة ما تبدأ الأحداث فى كل المشاهد والجدار المكون من مجموعة بانوهات متجاورة فى عمق المسرح مكوناً لحائط ضخم لا يمكن اختراقه ثم ما يلبث هذا البناء الشاهق أن ينفرج ويتحول حسب المشاهد إلى كيانات صغيرة متقابلة أو متوازية أو مكملة لبعضها البعض وعلى مجموعة الراقصين أن يقسموا أنفسهم ما بين التمثيل وصناعة المشهد المسرحى المقدم، فهناك دائماً مجموعة تنتظر خلف هذه البانوهات لتأخذ الدور المساعد على نجاح المشهد فهى تحرك البانوهات لتكون حائط الصد الجديد أمام الحالة الدرامية المقدمة، ولا مانع من أن يظهر بعضهم بين الحين والآخر ربما للتأكيد على مبدأ اللعب مع المتلقى، تلك اللعبة التى قد تكون خطرة فى بعض مواقفها وملامحها البنائية.

وقد لعبت الإضاءة الدور البارز فى هذا العرض حيث انعكاساتها الملونة على الغيوم والحوائط كانت العلامة الدافعة للمشهد المقدم بين الأبيض والأحمر والأزرق كألوان أساسية للصراعات الدائرة بعد الدفعة الأولى للون المسيطر على المشهد الراقص، ولما كانت الرقصات تسودها الفوضى والنسيج غير المحدد فإن التفسير عادة ما يتكئ على اللون المميز للمشهد المقدم وعليك كمتلق أن تنتخب تفسيراً من مجموعة الصراعات الوهمية التى تدور أمامك والتى تشى بمضامين عامة عن علاقة الفتى أو الفتاة بالجدار القائم أمامهم، أو علاقتهم ببعضهم البعض فى صورة حروب صغيرة أو علاقات حب محكوم عليه دائماً بالفشل أو التجسس أو الفتور.

وقد كان مناسباً استخدام موسيقى الراب أو الهيب هوب فى هذه الحالات التى تريد بكل قوة الخروج عن الدور المرسوم أو التكوين التقليدى للمجتمع، وهى موسيقى يتم تقديمها دائماً لتعبر عن الشباب الثائر غير العابئ بالتقاليد الثابتة أو المعايير المتفق عليها، وهى بشكل آخر تتكئ على تكرار النسيج وعدم تناميه بصورة ملفتة أو أنها تعبير حقيقى عن الحالات العصبية معتمدة دائماً على الإيقاعات الصارخة الملتهبة، ولكنها مختلفة عن العقلية العربية بتكوينها الذى ينتمى أكثر إلى الألحان التى تميل إلى الشجن أو أنها تخاطب فى خفة المشاعر والأحاسيس.

وكنت قد تعجبت كثيراً من عنوان المسرحية (لو تكلمت الغيوم) فهل للغيوم مشاعر وأحاسيس وإدراك وعقلية كى تتكلم وتحكى عن ذكراها مع تلك الأحداث التى تدور تحتها؟؟؟!. حتى لو كان الأمر كذلك فإن ذاكرتها لحظية يمكن لها أن تبكى على الأحوال التى تدور تحتها ومن ثم فذاكرتها إنما هى ذاكرة ضعيفة لا تحتفظ بالتواريخ والإرهاصات ولكنها تعبأ فى أول النهار لتدلى برد فعلها فى آخره، وكانت بعض المشاهد مضحكة وساذجة ففى أحد المشاهد نزل حبل من أعلى المسرح على هيئة سلم وصعد عليه أحد الراقصين ليمسك ببعض نتف السحاب ويلقى بها على بقية الراقصين؟؟! وكأنه يريد أن يستنطقها أو يحتفظ لزملائه برد فعلها؟؟!.وفى مشهد آخر ووسط الصراعات الوهمية فاجأنا صوت عبد الوهاب فى رائعته (جفنه علم الغزل) وكما جاء فجأة انقطع فجأه أيضاً، ولم تكن تلك المرة هى المرة الأولى التى يقدم فيها وليد عونى لأغانى عبد الوهاب – ضمن موضوعه الراقص ولكنه للحق كان فاعلاً ومهماً فى المرات السابقة ولكنه فى هذه المرة بدا بلا معنى حقيقى أو هامشى أو من الممكن أنه نزل خطأ فى العرض فلم يكن المشهد الراقص يحتاج تفسيراً من هذا النسيج المختلف؟!.

وأظن أن عروض وليد عونى تتراجع بشكل لافت ويبدو أنه يحتاج كثيراً لتنشيط ذاكرته البصرية، فليس لدينا مانع أن يكون العرض الراقص ذا مضامين متناثرة وغير مكملة لبعضها البعض ولكن علامات الحزن والاستنكار التى شاهدتها على أوجه المشاهدين كانت دليلاً قاطعاً على عدم إدراكهم أو تفاعلهم مع العرض الراقص، وأظن أن الجمهور المصرى كان قد تعاطف جداً مع عونى حينما قدم عرضه البديع "حلم نحات" أو عرضه عن الفنانة التشكيلية "تحية حليم" ولكن هذه المرة اختلف الأمر وأصبح الموضوع غائماً على المتلقى العادى وحتى المتخصص، حتى أن بعض فنانى المسرح المصرى خرج يقول لى لم أفهم شيئاً ولا تقنعنى بهذا الجدار الواهى الذى قد يكون الجدار الإسرائيلى فى فلسطين، فالموضوع ليس ذا علاقة وطيدة بالقضية الفلسطينية أو أنه يحتك بها من بعيد ليجد من يتعاطف معه؟!.

هذا وقد بدت الملابس بلا قيمة حقيقية فى العمل المقدم برغم أهميتها فى تلك العروض التى تعتمد على الحركة بديل الكلمة، لقد اعتمد وليد عونى على ملابس مختلفة أو هى عصرية ليست ذات دلالة لونية أو شكلية لها أهمية وكأنه كان يلمح إلى عالمية الفكرة المقدمة عن حلم الشباب للهروب من حوائطهم أو عالمهم الصلد إلى عالم الحلم البديل.

وإن كان وليد عونى قد قدم العديد من الراقصين الذين أصبحوا أصحاب رؤى إخراجية جيدة (كمحمد شفيق وكريم التونسى) فإنه يحتاج أن يتابع بشكل جيد ذلك التطور الفكرى والإبداعى الذى أصبح عليه تلاميذه، ففى الفن ليس هناك مانع من أن يتعلم الأستاذ من تلميذه، ولو أنه نظر لبعض البلدان العربية فسوف يجد تطوراً فكرياً ودرامياً فى عروض الرقص الحديث هناك، حيث عروض رجاء بن عمار وغيرها؟!! فهل يستجيب أم يظل كما هو.

فى عرض مجلس الطفولة والأمومة على مسرح المؤسسة العمالية

جمهور شبرا الجميل يفكر مرتين

رغم أن اسم العرض يوحى بأنه برنامج مسابقات وهو: «فكَّر مرة - اثنين» إلا أنى اكتشفت بعد رؤيته أن التفكير يحمل معنى آخر.. وقد سعدت بفكرة المجلس القومى للطفولة والأمومة أن يقدم هذا العرض المسرحى الذى يناقش قضايا تخص الأطفال كالزواج المبكر للفتيات، والختان، وعمالة الأطفال، والخلافات الأسرية، ويستعين بنجوم لتقديم ذلك: إذ قام ببطولته كل من سهير المرشدى وأحمد عبد الوارث... ثم يتوجه بهذا العرض إلى الأحياء الشعبية البسيطة كحى شبرا الخيمة ، حيث شاهدت العرض على مسرح مؤسسة العمال، ولاحظت مدى سعادة الجمهور البسيط برؤيته لهؤلاء النجوم مباشرة، وحرصهم أن يوقعوا لهم فى «الأوتوجرافات» حتى من يبدأون الطريق منهم كسماح السعيد...



ولكن تأتى الرياح دائماً بما لا تشتهى السفن؛ فلأن اللعبة المسرحية لا تعتمد على الممثل فقط؛ فقد بدا العرض مفككاً دراميًا وبلا رؤية أو وحدة تحكمه وتظهره بالصورة اللائقة؛ فالدراما تعرض قصة مسطحة لأسرة... الأب فيها هو سالم/ أحمد عبد الوارث، والزوجة هى نجيبة سهير المرشدى التى ترعى إخوته مع أولادها، وتتوالى داخل هذه الأسرة مجموعة من المشاكل كرفض والدة عريس أخته تزويجها منه لأنها لم تختَّن، ثم تظهر مشكلة تعاطى ابنه للمخدرات، وتتداعى مشاكل أخرى من خلال عرض الشخصيات لماضيها؛ فنجد الخروج من التعليم والزواج المبكر وغيرها، ثم تنتهى هذه الحدوتة بعودة الوئام بعد محاولة ابن سالم التعدى على شقيقته، وبعد تناوله المخدرات حيث يستيقظ ضمير الوالد فيصلح أخطاء الماضى... حدوتة لا جديد فيها، واجتهد المؤلف بلا مهارة درامية أن يكدسها بأكبر عدد من المشاكل دون أن يوظفها دراميًا، بل إن تطور الحدث جاء بطيئاً جدًا مما يدل على أن الأحداث نفسها يمكن أن تكثف فى أقل من ساعة بينما تعدت مدة العرض الساعتين... حيث استمرت الأزمة مطروحة من خلال «الولولة» لا من خلال الفعل الدرامى المتتابع والمتطور. والحقيقة أن السبب فى طول مدة العرض تلك المونولوجات الطويلة التى انفردت بها سهير المرشدى تارة، وأحمد عبد الوارث تارة أخرى، وغلبت عليها السمة الميلودرامية واستدرار مشاعر الجمهور من أجل أن يصفق لهم ابتداءً من دخول سهير على الخشبة ثم حديثها عن مدى حبها للمسرح، وأن مصر هى التى أنجبت أبناء أكتوبر، ثم حديثها عن ذكرياتها فى المسرح القومى ومدحها لرموز المسرح كصلاح عبد الصبور وكرم مطاوع، ثم طه حسين الذى قهر الظلام... ثم تعلن خوفها المستمر من مواجهة الجمهور فى كل مرة تقف فيها على خشبة المسرح، واستطردت فى وصلات من الارتجال لا علاقة لها بالعرض أو ما طرحه النص، كما حاول أحمد عبد الوارث استعادة الأضواء تجاهه بمونولوجاته الحارة ؛ مستعينا بالملقن الذى كان يقف على خشبة المسرح لا فى الكواليس، وإنما خلف الديكور، ولم يجتهد فى إخفاء نفسه عن الجمهور، والغريب أنه كان يختفى فى حالتين: الأولى فى وصلة الحديث عن الذات؛ والثانية عند ظهور النجوم الشباب الذين كانوا يحفظون أدوارهم عن ظهر قلبٍ.... فالعرض تقريبًا عبارة عن المونولوجات لسهير وعبد الوارث يتوسطان فيها المسرح وتتخللها أغان مبهجة للشاعر خالد عمارة وألحان رجب المقيم واستعراضات عماد إسماعيل؛ وكان لها دورها الواضح فى صنع حالة من البهجة على قلوب الأطفال الذين امتلأ المسرح بهم مع أسرهم، تجاورت مع بهجة المنظر المسرحى الذى صممه علاء الحلوجى والذى يتكون من مشهدين، الأول للوحات ملونة تعبر كل واحدة منها عن مشكلة ما، كالعنف المدرسى والإدمان والختان... ورغم بهجة الألوان وصراحتها فإنه استعاد وحدة الموضوع بجديته بإظهار هذه الألوان على وجوه كاريكاتورية ذات طبائع حادة الملامح، ثم المشهد الثانى وهو منزل الأسرة الذى كسته الرماديات ابتداءً من الحوائط حتى أثاث المنزل ذاته ... وقد ظهرت فى خلفية المشهد بانوراما تمثل مئذنة ومسلة وبرج كنيسة، لم يراع فيها المنظور بشكل دقيق؛ فبدت العلاقات بين عناصر الفراغ متساوية... وبشأن الإيقاع الحركى فقد بدت حركة الممثلين عشوائية بل يكاد لا يوجد رسم حركة واضح، بل إن الشخصيات تتخبط ببعضها أحياناً؛ مما أدى لسقوط سهير المرشدى على المسرح، ولا أدرى هل هذا قلة خبرة لمخرجه محمد الدسوقى أم أن دوره تلاشى أمام نجمة العرض؛ بدليل هذا البوستر الضخم الذى وضع لها وسط الديكور.. أيضًا لم يوظف دلالات الديكور أو يخلق ذلك التناعم بين الممثل والمنظر سواء تشكيليًا أم حركيًا، ولا أظن أن فى مصر أزمة مخرجين كى يقدم لنا عرض بهذا المستوى الذى لا يليق بمكانة مجلس الطفولة والأمومة والرسالة التى يطرحها والنجوم الذين يحملون مسئولية اسم العرض، وقد كسر هذه الحدة نسبيًا تفاعل الجمهور مع الأغانى لدرجة ترديدها مع الممثلين... ومن الملفت فى هذا العرض دور سهام السعيد التى قامت بدور الفتاة المقهورة من أسرتها؛ فلديها حضور واضح قد عبرت عن نفسها فى مونولوج مكثف لم تستأثر منه ببقعة من الضوء ولم تؤده بنبرة انفعالية عالية... كما أن لديها ميولاً استعراضية طيبة طغت على مجموعة من الاسكتشات التى كانت ترقص على المسرح فى الفواصل ؛ لتوقف تعاطف المشاهد مع الأزمة التى تتعرض لها كل شخصية، وقد لفتت انتباهى بعض الجمل التى لا أظنها لائقة دراميًا للحديث عن موضوع كالختان، كما حدثت بالعرض بعض الأخطاء الفنية، كالدخول بأغنية أثناء حوار الممثلين فيتوقفون عن الحوار ثم يتم تدارك الخطأ فتتوقف ليستكملوا الحوار.

وقد لفت انتباهى بعد أن انتهى العرض توقف الجمهور خارج الصالة فى انتظار خروج الممثلين لتحيتهم فى حميمية شديدة تدل فعلاً على تعطش جمهور المسرح فى أماكن كتلك إلى عروض مسرحية جذابة.

ملاحظة:

عندما بكى أحد الأطفال أثناء قيام أحمد عبد الوارث بتقديم مشهد ما صمت لدقائق عن الاستمرار فى المشهد ربما ليجبر الأم على إسكات طفلها؛ مع العلم أن تواجد الممثل فى مكان له طبيعته كمسرح مؤسسة العمال تفرض عليه أن يستوعب وجود هذه المفاجآت.

■ حسن الحلوجى

● لماذا أنكر عبد الله النديم تاريخ صنوع المسرحى، خصوصاً وأن النديم مارس النشاط المسرحى تأليفاً وتمثيلاً منذ عام 1881 من خلال مسرحيتيه "العرب" و "الوطن وطالع التوفيق". ومن الغريب أن هذا الإنكار يأتى فى وقت كانت الألفة قائمة بين الخديوى عباس وبين صنوع! والمبرر الوحيد لهذا الإنكار، يتمثل فى عدم قيام صنوع بأى نشاط مسرحى فى مصر!.

● بدأ المعهد العالى للفنون المسرحية فى الإعداد للمهرجان السنوى للمسرح العربى، والذى يعقد نهاية ديسمبر القادم، ويتضمن برنامجه تكريم عدد من خريجى المعهد بأقسامه الثلاثة «التمثيل، الدراما، الديكور» من الدفعات القديمة مع الاحتفاء بأوائل الدفعة الأخيرة، بجانب تقديم طلاب المعهد لعدد من العروض المسرحية الجديدة، إدارة المعهد لم تستقر بعد على مكان عقد المهرجان بسبب إغلاق مسرح المعهد منذ عامين لافتقاده لاشتراطات الأمن والدفاع المدنى.؟



«الكدر» فى الطليعة

■ أحمد إسماعيل عبد الباقى

البون شاسع بين القاف والكاف عند نطق هذه اللفظة كبعد السماء عن الأرض ولقد أصابتنا الكاف أثناء عرض مسرحية "القدر" فكرة وإخراج أشرف عزب والتى تقدم على مسرح الطليعة فى الموسم الصيفى، موسيقى هشام مصطفى يوسف.
بطولة مجموعة من الشباب يصل عددهم اثنا عشر شاباً وفتاة، وهى نتاج عمل دؤوب استمر طيلة ستة أشهر بدأ فى فبراير من خلال ورشة عمل ساهم فيها جميع المشاركين فى العرض بإخلاص وتفان.



تعتمد الفكرة الرئيسية للعرض على مناقشة "القدر" كفكرة، ومدى سيطرته على الإنسان على شكل لوحات متتابعة من خلال رحلة الإنسان وتطوره منذ أن كان يحبو نحو الإنسانية فى تطورها البدائى ، مرورًا بالأديان عندما اعتنقها، وصولا إلى عنصرنا الحالى الذى يتميز بالتمحور حول الذات والانكفاء عليها، وتحولنا فيه إلى تروس فى ماكينة ضخمة بعد أن أصابنا القهر وتم ترويضنا وتحولنا إلى الآلية، وفقدت الأشياء بريقها ومذاقها ومعناها ومزاياها وتحولنا إلى دمى فلا خصوصية ولا تميز، بالإضافة إلى المخاطر التى تحاصرنا ولا فكاك منها؛ خاصة من النازيين الجدد وربيبتهم إسرائيل.

ملاحظة على الفكرة

القدر اعتقاد له بعد دينى ومستوى إيمانى متعدد يبدأ بالقضاء والقدر ويتنتهى بالنزاعات الصوفية على اختلاف مشاربها، وله أبعاد فلسفية وفكرية لا يمكن إغفالها.
أما اعتبار القدر والصراع معه بالمفهوم الإغريقى فقد كان ذلك وليد ثقافة مغايرة وفى سياق ميثولوجى مختلف ونتاج حضارة وثنية وعيناه فى سياقه وبيننا وبينه خمسة وعشرون قرناً، أما أخذ القدر كقشرة خارجية ونصوره «كأحمق الخطى» فهذا عبث آه لو تدرى.... فماذا يريد المؤلف أن يقول ليصل بما يقول لقولة حق هو أحوج الناس إليها عن القدر.
نعود للنص «بلاها» الدراما؛ موقف فى شخصيات فى حدث فى فعل يتنامى، يتصاعد يتصارع يتصادم يتفتت فيتشظى ويتلظى ويتلوى ويتهبهب طالما حداثى وهداسى وحركى وما بعد بعد الحداثى، المهم الفرض الذى بنى عليه لا يتوه ويتحقق كفرض والفكرة لا تتوه – مش أركب أسافر الإسماعيلية ألقى نفسى فى أسوان– تأخذنا فكرة القدر للأمام ثم تعود بنا القهقرى ثم تعاود التقدم ثانية ثم تجتر ذاتها... كلنا رأينا عرض «دون جوان» العرض الأسبانى الذى قدم فى المهرجان التجريبى فكرة واضحة فى سياق واضح فهمه العالم وأبهره رغم عدم وجود وأية كلمة فى العرض.
إسرائيل وأمريكا ليست قدركما أراد المؤلف والمخرج أن ينهى عرضه، إنما هى مرحلة ستنتهى عندما نفعل فعل من أعار لله جماجمه، ونعرف أن القدر إيمان واعتقاد وليس القدر الطليعى الموجود فى العتبة لو أخذ المخرج لوحتين أو ثلاث وتعمق فيهم وأثراهم بوعى لكان لهم أكبر الأثر، أما أن يقدم كل شىء فى عرض واحد ويمر على كل العصور والعهود مرور الكرام فالمسألة ليست كماً وليست خلطة كشرى.

العرض

طالعنا الإطار المرئى فى المنتصف زجاجة ضخمة، قنينة يمكن، مرجل... يجوز؟ مقدمة قطار احتمال بس، مفيش إكسدام يبقى ننسى القطار، يحوط بها من ثلاثة جوانب حبال محددة فاصلة تفصل ما بين المشاهد وما يقدم من دراما حركية للقدر... تظهر مجموعة من الشباب بزى موحد من درجات "البيج" على موسيقى «ثمبانى» فى مستوى صفر، ويبدأ العرض شوية على الأرض طاحونة وترس، وشوية فوق على المستوى الرأسى دائرة والكل يتلوى... لماذا؟
لنرى ترويض الإنسان للأسد والحية حتى يستتب له الأمر على الأرض ويسيطر عليها ثم يصل إلى مرحلة العبادة – إظلام – عبادة ماذا؟ مش واضح – إعمل نفسك فاهم هتفهم على طول – .
تنقلنا الموسيقى إلى آسيا المروحة موتيف (دال) رغم صغرها حركة لمروحة على غرار فيديو كليب ماجدة الرومى بالمراوح لف حول المحور من الجميع، والغريب أن الرجل يستخدم المروحة كاستخدام المرأة ينتهى التشكيل بطاحونة ثم يتفرقون مع خفوت الإضاءة لننتقل إلى لوحة جديدة نرى دائرة ثانية وطاحونة بشرية بخلاف الأخرى، مع موسيقى الهارب – ما هذا التكرار – يتم تنصيب الفرعون من امرأة ؟!!
هل هى كاهنة؟! أم ملكة؟!، الذى أعرفة أن الكهانة مهنة التصقت بالرجال فى مصر القديمة والملكة لا تنصب فرعونا.
لأن الفرعون ابن الإله... كما فى المعتقدات الفرعونية... مش النظرية، المهم يوضع الفرعون على المحفة وترقص أمامه الملكة أو الكاهنة.. إظلام عايز يقول إيه ورينى شطارتك يا حلو لو عرفت هو عايز يقول إيه ؟؟... كمل وطول بالك يا بو حميد ده صاحبك.
اللوحة التى تليها حرامل بيضاء ليصل بنا إلى المسيحية، وعرفت ذلك عندما اتخذ الممثل شكل المصلوب على الصليب، ثم معركة ثنائية ويصل بنا إلى الإسلام مستخدماً موتيف التنورة والسيوف والفتوحات الإسلامية لم تكن بالتنانير والله يا حاج.
أما ارتباط الإسلام بالسيوف فترسيخ لصورة الإسلام كمرادف للإرهاب، وتتحول التنورة / العصر الإسلامى إلى القماشة التى يستخدمها الميتادور الأسبانى فى مصارعة الثيران فى أسبانيا، ها نحن وصلنا إلى أسبانيا... هل يقصد ضياع الأندلس... لا ... هل أعجبه الشكل، توظيف الدال لأكثر من مدلول أكيد... هل من معنى وراء ذلك؟
«ابقى قابلنى» فى نهاية العرض – ثم تتوج أمريكا فى نهاية اللوحة بدالتها الشهيرة "تمثال الحرية" على تلال الجماجم – إظلام... ما هذا؟، ماذا يحدث لما النقلات غير المبررة والمجتزأة والمفتئتة على الواقع، أما اللوحة التى تليها فيقدم لنا نماذج بشرية معاصرة مستخدماً البانتومايم "بائع شاى، قارئ جريدة، فتاتا ليل، شاب يحب فتاة... تقوم فتاة بإغوائه... فتاة تغرى مصوراً ليصورها ويكتشفها، شاب مخنث، بنت شاذة، مخدرات، بنت تقدم جيستات إباحية كما فى القنوات المفضوحة، حركة سريعة ثم حركة بطيئة «سلوموشن»... إظلام.
واللوحة التالية ترويض البشر كحيوانات... ويتم قهرهم؛ فالخروج من تحت القدم مستخدمين السوط تلقى على الجميع قطعة قماش تغطيهم، يخرجون منها وتؤخذ قطعة القماش لتأخذها فتاة تقف على السلم على المستوى الرأسى، وتلقى بها فى القنينة / المرجل فى إحالة وإشارة لتقديمهم كقرابين (يجوز)، وقود للمرجل «احتمال» هنصبر شوية؛ قرب العرض يخلص.
اللوحة التى تلى ذلك تكرار لسابقتها "المرأة الحامل والإدمان والشحاذ والأتوبيس ذاهبين إلى أين ؟!!
الفكرة وصلت وأصبح ما نراه تكراراً وإضراراً أدى بنا إلى الملل فجنون الكره صراع على ماذا؟، وهكذا دواليك.. لكن فاجأنا وخيب ظننا المخرج عندما جعل شخوصه تغير الزى الموحد ليرتدوا أزياء معاصرة دالة على ما نحياه الآن، تنويع "فرايتى" يا أستاذ أمال «هندى، أسبانى، صعيدى» لا تشبع اللحظات وليس لها رابط إذ تنقطع الموسيقى ويخرجون ليذهبوا ليختفوا وراء المرجل.
طب عرفت إزاى؟! لإنه استخدم دخان يا ملهم، لينفتح المرجل ويخرج الجنود مرتدين زى النازية، فكل ما سبق طبخ طبخة عنصرية لصالح إسرائيل؛ فهم يستخدمون الحبال لتشكيل النجمة السداسية على المستوى الرأسى؛ ثم تتموضع على الأرض والكل يرقص بداخلها من النازيين الجدد.
إظلام... تصفيق حاد.. انتهى العرض... تحية نحيى جهد الشباب والعرق المهدور لو وظف لكان له أوقع الأثر فى موضوع واحد أو فكرة واضحة تصل، وقع العرض فى التشابه والتكرار والتفكك فأدى إلى الملل، بالإضافة إلى الشوشرة البصرية.
لكن ما يميز هذا العرض الموسيقى الشاب نجح فى تقديم بيئات مختلفة، ولو أتيحت له إمكانيات مادية أكثر لصار لدينا شريط موسيقى ثرى، وللمخرج الصديق أقول: الإنسان لا يرتدى كل ما يملكه فى دولابه ليؤكد للجميع أنه يمتلك الكثير والكثير.. بالفعل أنت تمتلك الكثير

«القدر» فى المسرح المصرى هو أن تشاهد «بازل» مكررا يحمل هموم العالم وصراعاته إلى خشبة المسرح والتمسح فى الفرعونى والتنورة لجل عيون سيدى التجريبى

«القدر» عنوان لافت بمسرح الطليعة، ما إن تقع عينك على تلك الكلمة حتى تحيلك لدراما يونانية قديمة، حيث صراع الإنسان مع الآلهة التى تضعه دائما موضع المدافع، وتمسك دائما بخيوط الماريونيت المتمثل فى الإنسان المتمرد على سلطة تلك الآلهة، ويرغب فى تغيير مصيره المحتوم، وإن كان الإنسان فى الدراما اليونانية القديمة يجابه ويدخل اللعبة لاعبا أساسيا فى بعض الأحيان، ولكن ما يلبث أن تذكره الآلهة بذلك الخيط المشدود إلى عنقه ويمكن دفعه منه لفعل أى شىء حتى لو كان لا ينتمى لأى منطق، ويبدو أن العرض أخذ هذا الجانب القدرى وبدأ المخرج أشرف عزب فى تطبيقه على عناصر عرضه المسرحى، فقدم عالما خاضعا تماما للقدر الذى تصوره، فى رغبة ملحة لوضع العالم على خشبة المسرح، ولم يفلح إلا باستفزاز ذاكرتى لاسترجاع مجموعة من العروض المشابهة، والتى قدمت خلال العشر سنوات الماضية، منها: عروض لشريف صبحى، وعرض أشرف فاروق «فانتازيا تاريخية» والذى قدم على المسرح نفسه، وعلى الرغم من عدم احتفائى بالعرضين، إلا أننى ترحمت عليهما بشدة حينما شاهدت «القدر»، فعرض القدر منذ بدايته وحتى نهايته يعتمد الحركة كأساس فى تقديم رؤيا المخرج الذى وضع سيناريو مشهدياً للعرض، مارا بنا فى دروب التاريخ القديمة وصولا لحالنا الآنى، وشريط موسيقى مصاحب من البداية للنهاية وهو ما يوقع المشاهد فى حالة من الملل الشديد، لأن الموسيقى تفقد معناها المؤثر حينما تستخدم طوال الوقت، فلا يصبح لوجودها – فى مناطق خاصة – نفس التأثير؛ لأننا تعودنا على وجودها، ثم بدأنا فى وضعها كخلفية للمشهد، ثم ننساها مع مرور الوقت، على الرغم من محاولة الملحن أو المؤلف الموسيقى أو أيا من كان اسمه لفرض سطوته على العرض، وما أثر بالسلب أيضا هو فقر تلك الموسيقى من حيث التنفيذ؛ والذى بدا وكأن الشريط نفذ داخل غرفة منزلية وليس استوديو، أما عما قدمته الموسيقى من خيال بالفعل، فقد اعتمد الملحن بعض التيمات الموسيقية المعروفة؛ إشارة منه لزمن وتاريخ معين فى بعض المشاهد، وكانت بعض القطع الشهيرة تحاول أن تقول لنا «نحن هنا»، أو يتم استدعاء كلمات الغنوة فى ذهن المشاهد ليعبر عما يحاول أن يصوره المخرج فى الحركة، مثل موسيقى أغنية «زحمة يا دنيا زحمة»، والتى قدمت بتوزيع ملائم لحالة الحركة، حيث قام ممثلو العرض بعمل مشهد حركى معبر عن تلك الزحمة، وحاول مؤلف الموسيقى فى بعض المناطق خلق تيمة موسيقية جديدة تناسب حال المشهد المقدم وتعبر عن زمن المشهد. وما لم يتح له التأثير الجيد، وأضاع جهده هو التنفيذ البسيط جدا على مستوى التوزيع الموسيقى، وقلة الآلات المصاحبة؛ والتى خرجت أصواتها من صندوق الموسيقى بجهاز الأورج، ربما يعود ذلك لميزانية العرض، ولكن لا يعفى منه لا الملحن ولا المخرج، تساؤلات أخرى تضعها تلك الإشكاليات، منها: لماذا يقوم المخرج بعمل عرض حركى يعتمد على الموسيقى إن كان لا يستطيع تنفيذه بالشكل اللائق، ولماذ لم يفطن لأن الموسيقى بذلك الضعف الذى ربما شعر به المشاهد، وتمنى أن تتوقف ليشاهد مشهد الحركة بلا موسيقى، بدلا من رؤية مجموعة من الممثلين تحولوا إلى صم بكم، والسؤال المستفز هو: إن كان العرض يعتمد على الحركة كأساس فلمن ينسب العرض؛ للمخرج أم لمصمم الحركة؛ الذى وضع اسمه على البامفلت الذى لم نره وهو «سيد البنهاوى»، هل تقلص دور المخرج ليصبح مجرد كاتب لسيناريو العرض، ويختار المؤدين والموسيقى ومهندس الديكور ومصمم الملابس، هل يقتصر دور المخرج على تجميع بعض العناصر وينسحب حتى من تحريك الممثل.

لقد قدم لنا فكرة لم تتعد حيز كونها مجرد فكرة، ولم يتم العمل عليها بجدية، قدم لنا المخرج حلولا أولى تعود للتسرع فى خروج العرض وتعود للقماشة التى حاول العرض، غزلها، وهى: ماذا لو وضعت العالم على المسرح، وتحيلك لسؤال آخر لم تتم الإجابة عليه بجدية وهو : كيف أقدم هذا العالم أو هذا التاريخ وبأى رؤية فنية حيث بدت مجرد تقديم لوحات عن مراحل زمنية مر بها العالم ومصر بالأخص. عالم يحاول النهوض ويشرق لينبطح تحت وطأة الغزاة وأشكال الاستعمار فى كل وقت، ويقدم المخرج داخله بهارات التجريبى من تنورة وذكر وملابس فرعونى، وجهد مجموعة كبيرة من الممثلين الجادين والذين يمتلئون بطاقات واعدة منهم عزة السباعى، أسماء مصطفى، نجوان وحيد، منار زين العابدين، ندى أسامة، فاطمة نهاد محمد، حنان السيد، مصطفى السيد، حاتم محمد، محمد عمر، محمد أبو جليلة، عادل رأفت، الذين تحولوا لعساكر شطرنج فى أيدى مخرج استسهل الفكرة وانفلتت منه إلى عرض مستحيل باعد بينه وبين المشاهد.

أما عن ديكور العرض والذى صممه محمد آدم، لم يخرج عن كونه قطعة ضخمة فى عمق منتصف المسرح، تشبه قنينة فخارية أو قمقماً سحرياً، وحول منطقة التمثيل – إن جاز لى التعبير – وضع مهندس الديكور ما يشبه الحاجز الذى يوضع فى حلبات الصراع، دالا على الصراع الذى يعيشه العالم منذ نشأته موحيا بذلك الرابط القدرى لنشأة العالم وتطوره، والذى لا يجوز تجاوزه، حسب رؤية المخرج ومهندس الديكور بالتبعية، وإن كان هذا العالم الذى صوره لنا مصمم المنظر عالما منسحبا ومختزلا فى جرة القدر وحلبة الصراع، ولا شىء آخر؛ ليترك مساحة لحركة الممثلين، فأصبح الديكور فقيرا أيضا، ويدور فى فلك السيناريو الإخراجى لأشرف عزب دون، أن يقدم حلولا أكثر جمالية تضيف إلى العرض المسرحى.

الفكرة الخادعة والموحية بأن لديك الكثير من الخيارات حين تطرحها، تترك المبدع متورطا فى شذرات مشهدية أشبه بفقرات إعلانية؛ تشير ولا تحاول حتى أن تقترب من التفكير والتحليل فيما تقدم، ولم أفق من صدمة «القدر» الذى دفعنى للهروب من المسرح دفعا؛ لأنه لم يقدم سوى أشكال اعتدنا على رؤيتها قبل «مولد سيدى المهرجان التجريبى».

أحمد زيدان

مطلوب حياً أو ميتاً فرجة شعبية شارك الجمهور فى صنعها

أبو ذر الغفارى ذلك الصحابى الذى رفض أن يبايع الخليفة أبو بكر ثم بايعه كارهاً واستمر فى المعارضة حتى نفاه الخليفة عثمان بن عفان إلى الشام ليكون تحت عينى معاوية بن أبى سفيان لكنه استمر منادياً بالشورى رافضاً للتبعية وللقهر وللظلم ولكل الأموال التى بذلت له فى سبيل تغيير رأيه حتى نفاه عثمان ثانية إلى الصحراء وأمر ألا يخالط الناس ومنع الناس من الاقتراب منه ووصل الأمر أن الناس كانوا يفرون أمامه عندما يلقونه. لكنه فى كل ذلك لم يلن ولم يضعف حتى مات فى منفاه قهراً وفقراً وذلاً رمزاً للحق. وينظر إليه المؤرخون كأحد المصلحين الاجتماعيين المناصرين للاشتراكية إذ كان يرى أنه لا يجوز لمسلم أن يكون له فى ملكه أكثر من قوت يومه وليلته داعياً إلى التقشف وعدم التبذير وهو ما لم يرق لمعاوية وأهل بيته، والذى حارب الفساد بغير سيف حتى لا يراق دم المسلم بيد المسلم.

من هذه المادة الدرامية الثرية استوحى المؤلف السيد حافظ عمله المسرحى لا ليقدم سيرة ذاتية عن أبى ذر الغفارى ولكن لكى يسافر به عبر الزمان والمكان ليقدمه فى ممالك وأزمنة أخرى وليكون السلطان "أبو المجون" بطل مسرحيته هو سلطان كل عصر وليكون أبو ذر الغفارى صوت الحق الرافض المعارض فى كل زمان ومكان، فكلمات أبى ذر الغفارى عن الاشتراكية والفقر والقهر والعدل المفتقد وحق الناس على الحاكم والشورى وغير ذلك من القضايا، هذه الكلمات والمفاهيم عندما تتردد بعد مئات السنين من موت الغفارى تثير القلاقل والخوف لدى السلطان والحاشية ويتم البحث من جديد عن أبى ذر والأمر بالقبض عليه حياً أو ميتاً، ويحسب للمؤلف التنقيب والعثور على شخصية بهذا الثراء والعمق الفكرى غير مكررة ولم تستنفد درامياً.

وعلى الرغم من أن استخدام التراث لإسقاطه على العصر الذى نعيشه ومعالجة قضايا الحاضر الراهن باستخدام نص مراوغ يمكن الإفلات به من القصدية المباشرة لعصر بعينه أو نظام بذاته إلا أن إطار مسرح السامر الذى استخدمه المخرج عباس أحمد بوعى شديد جعل النص يتحول إلى حالة فرجة ومشاركة واعية من جمهور السامر.

كما كانت تلك الحليات الفنية فى البخور والإنشاد والمديح مناسبة لتراثية النص الذى يتحدث عن صحابى جليل تميز بتمسكه برأيه وصلابة فكره ووقوفه على الحق الذى يراه مهما كلفه ذلك من تبعات، كما كانت مناسبة لمسرح سامر يعتمد على حوارية النص ومشاركة الجمهور وتقديمه لفن فرجة شعبى نابع من التراث. مقدماً أشكال الغناء التراثى فى الإنشاد والمنشدين وإن جاء ذلك على حساب التكثيف الدرامى حيث كانت هناك أغنية أو مديح بعد كل جملة حوارية أو جملتين للراوى والراوية وليس كلما اقتضى النص، أو بين مشهد وآخر أو حالة لأخرى أو الخروج من شحن معنوى إلى شحن معنوى آخر.



هذه الإطالة فى العرض جاءت على حساب الدراما التى تكثفت بعد خروج السلطان الذى قام بدوره الفنان محمد حجاج بتلقائية عالية أخرجت النص من الغنائية والصرامة وأكسبته تعاطفاً جماهيرياً وكسرت حدته وأدخلت فيه عنصراً للتسلية والمرح لحساب النص الذى اكتسى لحماً ودماً ونبضاً واقعياً ليخرج من أسر القولبة وجمودية الأداء إلى شخصية واقعية نعيشها ونراها ونحسها هى كل حاكم مستبد يلعب اللعبة الأزلية للسلطة تارة بالإغراء والملاينة وأخرى بالتهديد والوعيد، ساعدته الفنانة هدى إسماعيل التى قامت بدور المذيعة خفيفة الظل والفنان خليل تمام الذى مثل صدى الصوت ومحمد الفران الذى أسقط شخصيته على غالبية الناس الذين يأخذون موقفاً سلبياً مما يحدث حولهم بعبارته "هو فيه إيه؟" لكنهم يفاجأون فى النهاية أنهم ضحايا سلبيتهم وأنهم داخل نفس الزنزانة وبذات التهمة ويلقون نفس المصير الذى طالما حاولوا أن يتحاشوه.

أما الفنان محمد أحمد الذى قام بدور الصحابى أبو ذر الغفارى فهو فى موقف لا يحسد عليه. يريد أن يحتفظ بمهابة الرمز وبهاء شخصية الصحابى الجليل فجاء الإيقاع عالياً غنائياً طويلاً أحياناً محتداً دائماً.

أما الفنانة ولاء فريد فقد حاولت أن تمزج بين الشخصية الرمز والشخصية الواقع التى من لحم ودم وجاء إيقاعها متوازناً مناسباً للدور.

لقد نجح مسرح السامر أن يقدم عرضاً جماهيرياً فيه متعة الفرجة ومتعة مشاركة الجمهور، فمسرح السامر ليس مجرد فكرة وحسب إذ لا بد أن يبدأ من واقع اللعبة المسرحية بكل عناصر الفرجة فيها ثم يتعمق الأشياء وصولاً إلى إبلاغ مضمون المسرحية للمتفرجين ولا يمكن أن يحدث العكس كأن تبدأ المسرحية بفكرة تجعلها الدعامة الرئيسية ثم نضيف إليها عناصر الفرجة من خارج النص على سبيل التزويق أو تملق المتفرج أو حمله على تقبل المضمون الفكرى للمسرحية الذى قد يكون مراً أو عسيراً كما يرى الدكتور على الراعى فى كتابه "مسرح الشعب".

لقد نجح المخرج عباس أحمد فى تناول نص يستلهم التراث ويحتوى بداخله على الكثير من المأثورات الشعبية ومفردات الموروث الشعبى والأدوات الشعبية البسيطة والغناء الشعبى الذى يذكرنا بحلقات الذكر والمنشدين وإدخالها فى بنية العمل الفنى وأن يمزج لنا هذا ببعض التقنيات الحديثة: الإضاءة، مكبرات الصوت، التليفزيون، سارينة عربات الشرطة وغيرها فى إطار مسرح السامر وإن كنت أرى أنه كان من الممكن استخدام خيال الظل بدلاً من التليفزيون، حيث كان سيربط بين المشاهد والتراث وجذوره وهويته بشكل أكثر مناسبة لجو العرض.

أما الإسراف فى استخدام الغناء الدينى والفنان أحمد سعد بصوته الجميل وأدائه الرائع لربط المأثورات والممارسات الشعبية بالدراما فقد جاء على حساب النص والدراما معاً إذ زادت مساحة العرض زمنياً لا درامياً وشتت تتابعية المتفرج وزاد القطع بين الأحداث وكان يمكن تكثيف الغناء ووقت العرض المسرحى مما يزيد متعة المشاهدة والخروج من شبكة المط والتطويل التى تدفع المشاهد للملل.

منتصر ثابت

3 دقات



● الممثل «وائل السيد» يشارك حاليا فى بروفات مسرحية «على الزيبق» للكاتب يسرى الجندى، والمخرج هشام يحيى، تمثيل محمد نشأت، وليد عبد الغنى، طه أبو العزم، عادل الطيب، مروى رضوان، رشا جابر، الديكور لمحمد أبو الحسن، ويتم عرضها على مسرح جامعة عين شمس يومى 6،5 ديسمبر القادم.

«قطايف عصافيرى»
لمن تُدَقُّ العصافير



تحت رعاية الأستاذ الدكتور أحمد نوار، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، قدمت الإدارة المركزية للدراسات والبحوث والإدارة العامة لثقافة الطفل مسرحية الأطفال (كنافة عصافيرى) على مسرح قصر سوزان مبارك بزينهم. كتب النص وألف أشعاره أيمن النمر، النص يبدأ (بمنشد) وهو الشخصية المحورية (يغنى) على غرار الموال لشهر رمضان، وليس ينشد كمنشدى رمضان!!.

يدخل الأطفال من الصالة وسط الجمهور ويطلبون مشاركته الغناء (يتبادلان الغناء من غير دوشة ولا خناق) كما ذكر المؤلف فى نصه، ويتفق المنشد والأطفال على ذلك ثم يبدآن من ليلة رؤية الهلال حتى نهاية السهرة، وعلى هذا المنوال استمرت المسرحية: منشد وأطفال، ثم مشهد غنائى فعودة للمنشد والأطفال وهكذا دواليك حتى نهاية المسرحية فى مشاهد حوت: الشياطين، بائع الطرشى، بائع الكنافة، بائع الفوانيس، حرب العاشر من رمضان عام 1973، المسحراتى، والفينال كما البداية غناء للشهر الكريم؛ فلا موقف ولا حدث ولا حبكة بسيطة تميز الأوبريت عن غيره ولا أى شىء، إنما هى قطع شعرية وليست تابلوهات متعددة الأصوات، ولا تسل عن زمن درامى ولا مكان..

يأتى المشهد إما من كلمة عابرة من طفل أو من صوت موسيقى من بعيد أو من كلمة مثل مدفع رمضان فيكون مشهد العبور – مش الحكاية (عصافيرى) – هذا بخلاف التناقض وفساد الصور الشعرية.

مثال: يتذكر طفل أنه كان يسمع قبل المغرب رجلاً بيحمد ربنا، ينتقل المشهد إلى الذى يحمد ربنا فنفاجأ ببائع الطرشى الذى يغنى ويقدم بضاعته بدل الثناء والحمد للمولى عز وجل؟ نقول كلام عيل وماناخدش عليه؟!!

ولنتأمل الأشعار بالمرة فى هذا المشهد:

«تع شوف الطرشى لذيذ وعسل
خد لك كده كيس فلفل وبصل».

(العسل والبصل) من فم الطرشجى؛ هل هكذا نعلم أولادنا الطعوم والتذوق بفساد الصورة الشعرية ورص الكلام على القافية؟

وهذا التناقض نجده فى كثير من المشاهد مثل:

مشهد (مائدة الرحمن) حيث يعلمنا المنشد مبدءاً سلوكياً، عدم إلقاء الطعام الزائد عن الحاجة ويطلب منا أن «نشوف» الأغنية – نشوف ولا نسمع يا نمر، والحديث للأطفال فى النص – مع الدعوة والأمنية أن يستمر رمضان طوال العام.

كما حمل المؤلف النص رسائل وطنية جاءت على لسان بائع الكنافة والجلاش الذى يدعو المصرى – اللى هو إحنا – يبطل طناش.

«ده كل اللى طنش راح ولا جاش».

فى أى ظرف يغض المصرى بصره ويصبح سلبياً؟، ولا جلد ذات وخلاص، ومن هم الذين ذهبوا ولم يأتوا؟ ، أم أن الأطفال تعرف أكثر منا فى مثل هذه الأمور؟!

و(بائع الفوانيس) يدعوه لمقاطعة المستورد، لنصل إلى حرب العاشر من رمضان من كلمة مدفع رمضان ليغنى:

«الحرب لسه شغاله
عايزه سواعد رجاله
....
....
وبهمة وعزيمة غلبنا
نبقى نطنش»

من الذى يسهو أو يغض الطرف؟ الكلام موجه لمن؟ الرسالة للأطفال الذين بينهم وبين الحرب ما يزيد على الأربعين عاماً بحساب عمرهم الحقيقى الذى هو ست سنوات على أقل تقدير؟!

ويحمل (المسحراتى) لواء الوطنية ليذكرنا بأن :

«الحرب دايره
ولسه فايره
حدايه طايره بترمى سموم».

وينتهى بـ:

« راعى ضميرك
فى شغل غيرك
تلقى مصيرك عالى ويدوم».

قديماً قالوا: رأسان خير من رأس واحدة، والحاصل الآن : عقدان (تأليف وأشعار) خير من عقد واحد.

العرض: الإطار المرئى الذى صممه ناصر محمد عبد الحافظ كان فقيراً رغم أن مصمم الديكور عالمه الأثير الطفل وعمره الفنى معه يزيد عن عقدين، وله أعمال مشهود لها، وهذا أقل أعماله.

فالحارة المصرية فى قاهرة المعز تبدو المشربيات (بانوهين) يساراً ويميناً على الأفانسين لصغر مساحة المسرح، فى الخلفية عدد (خمسة) بانوهات وجسمه تعمل على وجهين حل بهما مشكلة التغيير؛ ملوناً أحد الوجهين بلون (الدبش).

وهناك عقد فوانيس على غرار حبل الكهرباء فى الحارة المصرية للدلالة على شهر رمضان، وهذا العقد يتدلى رأسياً وسط الجمهور. والغريب أن الفوانيس صينى رغم الدعوة لمقاطعة المستورد.

الأزياء: ارتدى المنشد (اللون الأبيض فى أبيض) بينما البنات وعددهن (ثلاث عشرة) طفلة ارتدين جيبات كاروهات أعلاها بلوزات بيضاء فى زى موحد وكأنهن تلاميذ فى مدرسة بنات خاصة ولسن بنات فى حارة متباينة الطبقات، وارتدى الذكور وعددهم (ستة) ، ملابس متباينة يملكونها!؛ لأن المصمم لن يصمم على ارتداء طفل فانلة كرة قدم تحمل اسم (رونى) لاعب إنجلترا الشهير لأنه بيشجع برشلونة، أما أزياء الشخصيات (فالشياطين) أسود مع شرائط حمراء وكانت معبرة، و(الطرطور) لبائع الفوانيس لم يكن مناسبا للشخصية ؛ لأنه أحالنا إلى زمن «عم حزمبل» مع الاعتذار لفيلم (صغيرة ع الحب)، وبشكل عام لم يكن المنظر فيه غنى ولا غناء ولا يتلاءم مع عالم الأوبريت.

الإخراج: طموح المخرج لتقديم الأوبريت وجموحه نحو ذلك شىء يحسب له، لكن هذا لا يعفيه من أن ينظر إلى الواقع الذى يقف عليه.

وها هى الفرصة قد جاءته ليقدم الأوبريت كاملاً للأطفال؛ وهو المجال الأصعب، فماذا قدم ليحقق حلمه؟

قام بتكئة كسر الإيهام واعتمد على مشاركة الصالة فى دخول الأطفال كما ورد فى النص ، ولم يعتمد المشاركة ولا كسر الإيهام طوال المسرحية.

ألغى المنشدين واختزلهم فى راقص تنورة، وألغى (عفريت الليل) من مشاعلجية زمان.

اختار الممثلين الكبار وعددهم (7) (حازم الكفراوى، المنشد)، (يوسف ممدوح، الكنفانى)، (عبد المنعم رياض، الطرشجى)، (محمد الجبالى، بائع الفوانيس)، (أمير عز الدين، المسحراتى)، (محمد رمضان، الشيطان)، (بشرى مدنى، الشيطان) وأصواتهم غير مدربة وحداثة أعمارهم لم تقنعنا بهم ، وضل المكياج طريقه إلى وجوههم.

الأطفال عددهم فى البامفليت (22) وفى المسرح (19) لأسباب يعلمها، ولكثرة العدد ذكر الاسم الأول فقط فى البامفليت (إيمان، أسماء، يوسف، جهاد، سمر، محمد، رحمة، أحمد، شيماء، آية، على، زينة، جنة، عمرو، أحلام، يارا، سلمى، خالد، منة، شريف) ؛ رغم أن البامفليت ، مستند صرف مالى (مش موضوعنا)، العدد (19) على خشبة مسرح صغير خلقت زحمة وشوشرة بصرية، فلم يظهر خط حركة واضح، إنما زحمة فى زحمة ؛ فلم الجموح نحو الأوبريت إذن؟! ولا تسل عن الإضاءة لقلة الأجهزة ولا الصوت لقلة الأجهزة، ولا تسل عن شىء فالإجابة فورية وأصبحنا مدربين على ذلك.

الألحان والتوزيع: قام بهما (إيهاب حمدى) تراوحت بين المسجل والغناء الحى وظهر عدم عناية اختيار الأصوات وقلة التدريب، فلم الإصرار على المسرح الغنائى؟!

ولكثرة الاستعراضات والأغانى لم يعلق لحن خاص حتى بالأغانى ذات الطابع الدينى ولم تعكس الألحان الحارة المصرية ولا الباعة ولا غيره ؛ رغم أن قصر سوزان مبارك فى مكان يتوسط الحارة الشعبية والعتبات المقدسة.

الاستعراضات التى قام بها «أحمد الدلة» الذى قام بتحريك الأطفال إما فى المكان بالفوانيس أو بالتصفيق فى المكان أو الدق بالقدم فى نفس المكان أو بتبادل الأماكن من اليمين إلى اليسار أو العكس.

عموماً، الاستعراضات جاءت فقيرة، بخلاف عيوب تنفيذ الفيديو بروجكتور فى مشهد حرب العاشر من رمضان.

هذا العرض أقل ما يوصف به: «ضعيف» وعلى مخرجه أن يراجع نفسه ويلتقط أنفاسه ليرى ما يقدمه فى الآونة الأخيرة، فقد جاءته الفرصة وأفلتت منه بفعله لا بفعل غيره.

وللإدارة العامة لثقافة الطفل:

هناك نصوص تأتيها من كل حدب وصوب من عموم الجمهورية ولا تقرأ؛ وفجأة تخرج مثل هذه النصوص التى تكتب على عجل أو على عربية، مش هتفرق، المهم النتيجة كما شاهدناها وقرأناها.

وهل يستحق العرض المبلغ الذى صرف على إنتاجه ويقترب من ميزانية فرقة قومية، ولاّ المسألة إيه بالضبط؟!

كلمة أخيرة:

«راعى ضميرك
فى شغل غيرك
تلقى مصيرك
عالى ويدوم».

معيار ونتيجة نضعها أمام القائمين على المسرحية ليعملوا بها قبل أن يعلموها لأطفالنا فى قصر سوزان مبارك. فى «قطايف عصافيرى» لمن دقت العصافير، وحرام أن يكون هذا العمل تحت رعاية الدكتور نوار.

أحمد إسماعيل عبد الباقى

احتفالية للفوضى المرحة

ربما لا تجد نصاً مسرحياً متماسكاً، ولا إخراجاً يتبع قواعد علمية معروفة مسبقاً، ولا أداءً تمثيلياً يمكن تصنيفه أيضاً على هذا النحو، ولكنك تجد حالة فنية متدفقة ونابضة لا تحدها أطر بعينها بقدر ما تجتاحها الفوضى، هل تستطيع أن تتخيل معى مساحة لخشبة مسرح لا تتجاوز العشرة أمتار مربعة وبداخلها ما يقارب الثلاثين ممثلاً، معظمهم من الأطفال، لا بد فى مثل هذه الحالة أن يحاول المخرج أن يجد حلولاً جمالية بقدر المستطاع، حلولاً يستطيع من خلالها تنظيم هذه الفوضى المحتملة بقدر الإمكان، وهذا هو ما حاول المخرج "حمدى حسين" أن يقوم به فى عرض الأطفال "قطايف عصافيرى" الذى كتبه وألف أشعاره "أيمن النمر".

والعرض فى مجمله وبالصورة التى ظهر بها يقدم احتفالية غنائية، موسيقية، راقصة،.. تشبه إلى حد كبير تلك الصور الغنائية التى قدمتها الإذاعة قديماً، واتحاد التليفزيون أعاد تقديمها بعد ذلك، فالعرض يقدم على هيئة اسكتشات غنائية للمظاهر الرمضانية (ليلة الرؤية، الفانوس. بائع الكنافة والقطايف، الطرشجى، المنشد، المسحراتى،..) وهذه الاسكتشات لا ينتظمها شكل درامى محبوك بقدر ما ينتظمها التجاور والتوالى، والمفردة الأساسية فى العرض هى الغناء الذى يقوم به الممثل:

لوحات متعددة تطرح حب الوطن

طوال شهر رمضان قدمت إدارة مسرح الطفل بالثقافة الجماهيرية برئاسة "فاطمة فرحات" عرض "قطايف عصافيرى" تأليف وأشعار "أيمن النمر" وإخراج "حمدى حسين" وذلك على مسرح قصر ثقافة سوزان مبارك.



والعرض يطمح إلى تقديم مسرح يتوجه إلى الطفل فى شكل غنائى يصل إلى الأوبريت، حيث يسعى كما هو الحال فى مسرح الطفل إلى تقديم المتعة الممزوجة بالفائدة من خلال تقديم بعض القيم الإيجابية والتعليمية للطفل بشكل غير مباشر وفى سياق الدراما. كما يأتى العرض مناسباً لاحتفاليات شهر رمضان ومتوائما مع الجو الرمضانى وطقوسه.

العرض يأخذنا كباراً وصغاراً إلى عالم الاحتفالات الساحر من زاوية الطقوس الشعبية التى اندثر معظمها فى ظل هيمنة التليفزيون وقنواته الفضائية التى استطاعت أن تغزو البيت المصرى وتعوله فاندثرت طقوس رمضان التى يعيدنا إليها العرض الذى يبدأ بالإنشاد الدينى وسرعان ما يدخل إلى عالم الاحتفالات والطقوس الرمضانية من خلال فكرة الحكى التى قدمها حازم الكفراوى للأطفال فندخل إلى مشهد رؤية هلال رمضان الذى يكون مبرراً للاحتفال بقدوم رمضان فى صورة غنائية. وتتوالى المشاهد التى تعتمد عليها بنية النص وهى مشاهد متتابعة تحتاج إلى ربط درامى أكثر منطقية، حيث تعتمد على حبكة بسيطة كمعظم أعمال الأطفال فى المرحلة السنية الأولى. وإن كان العرض فى نفس الوقت يخاطب مرحلة سنية متقدمة فى الشريحة العمرية. المهم أن المشاهد تتوالى وتقدم صوراً من طقوس رمضان بعضها ما زال موجوداً مثل صانع الكنافة والطرشجى. وتبدو صورها ومشاهدها لا تقدم أكثر من صورة ممتعة لكن درامياً يمكن حذفها دون خلل فى البناء. حتى نصل إلى لحظة طقوس فوانيس رمضان وهى اللحظة الهامة والأساسية فى العرض، فرغم أن طقس الفوانيس -والمرور به فى الشوارع والحارات بعد الإفطار- قد اندثر. فإن المصريين ما زالوا يشترون الفانوس، هنا يلتقط العرض الخيط ليقدم لنا مناقشة بين الماضى والحاضر من خلال سيطرة الفانوس الصينى مقارنة بالفانوس المصرى فإن العرض ينتصر للمصرى. فالفانوس الصينى لا يعرض الطفل للحروق لأنه يعمل بالبطارية بينما المصرى يعمل بالشمعة ومع ذلك يتغاضى النص والعرض عن المناقشة ليكون الهدف الرئيسى للطرح هو الارتكاز على تلك المقابلة للوصول إلى قيمة إيجابية تبث فى الطفل وهى قيمة الانتماء بكل ما تحمله من انتماء للوطن والأرض والشعب سعياً إلى أن ينتصر فى النهاية لكل ما هو وطنى وشعبى فمن خلال مناقشة الأطفال نصل إلى أن تشجيع الفانوس المصرى هو تشجيع للعامل المصرى وأن مردود الدخل يكون للجميع، وعلى ذلك يطرح المشهد فكرة شراء الفانوس المصرى تشجيعاً للصناعة المصرية. الأمر الذى يطور الموقف من خلال النقاش لنصل إلى مناقشة زراعة القمح من أجل رغيف الخبز، وفى ذلك قيم تعليمية وتربوية تعطى معلومات للطفل مثل أن الدقيق لا يزرع لكنه يؤخذ من القمح. هذا المشهد يعتبر الموضوع الأساسى فى العرض والذى كان يمكن أن يتطور ويصبح هناك دراما محبوكة أكثر قوة إلا أن العرض سعى إلى تقديم مشاهد مرتبطة بشهر رمضان الكريم وبالتالى تحولت الدراما إلى مشاهد تقدم دروساً تعليمية عن الشهر الفضيل وما حدث فيه، فتكون الفرصة لتقديم صورة من صور الماضى تتواءم مع هدف العرض. كما فى حالة الفانوس وطقوسه ومشاهد عفريت الليل الذى ينير المصابيح وغير ذلك، وهو ما يتبلور فى مشهد حرب أكتوبر (العاشر من رمضان) والتى يعبر عنها العرض من خلال استخدام تكنيك السينما تمشياً مع موضة المسرح الديجيتال وهو المشهد السينمائى الذى أعده "شادى أبو شادى"، لكنه يبقى مشهداً وكأنه شاشة سينما أو تليفزيون يتجمع الأطفال أمامها ليشاهدوا حدثاً من الماضى وهو ما يعنى تحول الشاشة إلى سارد أو راو للمشهد من خلال لغة الصورة ليبتعد المخرج بذلك عن أسلوب التلقين والمباشرة حيث تصبح الصورة هى اللغة التى تخاطب الطفل سواء الطفل الممثل أو الطفل المشاهد.

وقد عمد المخرج "حمدى حسين" إلى تقديم الشكل الاحتفالى من خلال الغناء الذى تميز بالأشعار الملائمة للمواقف وقدرة "أيمن النمر" المتميزة على الجمع ما بين مفردات شعبية من التراث وتعبيرات معاصرة، وحديثة امتزجت مع ألحان "إيهاب حمدى" التى أخذت نفس النهج ما بين نغمات موسيقى الماضى المعروفة والتأليف الموسيقى الجديد. لتخرج ألحاناً شيقة إلا أن رهان المخرج على استخدام الغناء الحى مع موسيقى مسجلة، ورغم وجاهة الفكرة لم ينجح، حيث إن إمكانات المكان لم تساعده، فهناك حاجة لقدرات فنية وتجهيزات وتدريبات خاصة للممثلين المؤدين – ومع ذلك ورغم هنات أجهزة الصوت فقد نجح معظم الممثلين فى أداء لحظات غنائية عبر فيها "حازم الكفراوى" عن قدراته فى الإنشاد بينما كانت خفة الدم والأداء الكوميدى الممزوج بالغناء هما سمة "عبد المنعم رياض" فى دور "الطرشجى" كذلك "محمد الجبالى" بائع الفوانيس، والذى أدى بإحساس رغم سطحية الشخصية، وإن كان يحتاج إلى الاستفادة من طبيعة الجسد مادام يتجه نحو التنميط، كما نجح فى الأداء الغنائى بصورة معبرة. أيضاً شارك فى الأداء الغنائى والتمثيلى المعبر بصورة متميزة "يوسف ممدوح" فى دور الكنفانى. بينما جاء أداء "أمير عز الدين" للمسحراتى نمطياً لكنه فى حدود الشخصية المستدعاة.

كذلك جاء أداء "محمد رمضان" و "بشرى مدنى" لمشهد الشياطين التى تسلسل فى رمضان معتمداً على طبيعة الجسد والحركة الرشيقة، وهو من المشاهد التى نجح فيها المخرج ومصمم الاستعراضات "أيمن الدلة". كما نجحت معظم التصميمات الاستعراضية فى تقديم صورة مرئية مرحة إلا أن طبيعة المكان الضيقة لا تحتمل هذه الاستعراضات وأيضاً هذه الأعداد الكبيرة على خشبة مسرح صغيرة وهو ما يتضح فى المشاهد الجماعية وهى كثيرة، كذلك لا يحتمل المكان الديكور الذى صممه "ناصر عبد الحافظ" رغم محاولته حل المشكلة "بآلبرياكوتا" التى يتم تغيير المشاهد من خلالها سريعاً لكنها تبقى مشاهد خلفية لا تعبر سوى عن تحديد المكان فقط كما أن ألوان معظمها واقعية داكنة تماماً كملابس الأطفال الفقيرة فنياً والبعيدة عن الروح التى يمكن مخاطبة الطفل عن طريقها وجذب نظره.

ولعل ما يحسب للعرض ومخرجه هو الاهتمام بالتمثيل الحى المباشر بل والغناء سواء للأطفال المشاركين فى العرض أو الممثلين الأكبر سناً وهو اتجاه يؤكد تغيير أسلوب الإنتاج الذى كان متبعاً من قبل، والذى كان يعتمد على تسجيل العرض كاملاً بينما الممثلون يتحركون على المسرح للإيهام فقط، لكن العرض يخطو خطوة أكبر تمثلت فى الغناء الحى أيضاً، والذى يحتاج إلى توفير الإمكانيات والأجهزة الصوتية من أجل مساندة التجربة التى تحتاج إلى المساندة والاستمرار.

ولا تتوقف إيجابيات العرض عند ذلك بل تتعداه إلى تقديم مجموعة من الأطفال الموهوبين على مستوى الأداء والاستعراض مثل (إيمان، أسماء، يوسف، جهاد، سمر، محمد، رحمة، هند، أحمد، شيماء، آية، على، زينة، جنة، عمرو، أحلام، يارا، خالد، سلمى، منة، شريف) استطاعوا جميعاً تقديم رسالة فى حب الوطن والإخلاص فى العمل .

محمد زعيمه



حازم الكفراوى، بتلقائيته وقدرته على التعبير الجمالى البسيط، يوسف ممدوح بصوته الذى يميل إلى المرح والقادر على صناعة البهجة، عبد المنعم رياض بخفة روحه العالية، محمد الجبالى بصوته القوى رغم ثباته الفيزيقى، أمير عز الدين بإنشاده الجميل، وهناك آخرون كـ "محمد رمضان، بشرى مدنى" بأدائهما التمثيلى المعبر، مفردة الغناء التى يقوم بها كل هؤلاء هى السمة المميزة للعرض، فعبر غنائهم يقدمون المعلومة، النصيحة، المتعة، والأطفال يشاركونهم الغناء مرّة أثناء قيامهم بأداء استعراضات تعبر عن مضمون الغناء، ومرّات آخرى يجلسون على مقدمة الخشبة أو ينزلون إلى الصالة، هناك حالة هجوم على الفضاء المسرحى منذ اللحظة الأولى لهؤلاء الأطفال: إيمان، أسماء، يوسف، جهاد، سمر، محمد، أحمد، شيماء، آية، على، زينة، جنة، عمرو، أحلام، يارا، خالد، سلمى، منة، شريف.. تستمر هذه الحالة للنهاية، حالة فوضوية نابضة بمرحهم، وغنائهم. حاول المخرج ومصمم الاستعراضات "أحمد الدلة" تنظيمها داخل إطار جمالى محدد إلا أن رغبة الأطفال فى أن يكونوا على طبيعتهم غلبت على ذلك، بقيت الإشارة إلى بساطة ديكور "ناصر عبد الحافظ" المعبرة، وقدرة "إيهاب حمدى" الموسيقية التى غلفت العمل كله.

إبراهيم الحسينى

● إن المؤرخين الرسميين للعهد البائد قد أهملوا مسرح صنوع تجنباً فى أكبر الظن لما احتواه من نقد اجتماعى وخلقى وسياسى يصيب إسماعيل، ويمزق هالة الإجلال والتمجيد التى حرصت على نسجها حول شخصيته الأقلام المرتزقة.. لذا لا ينبغى أن نجهل اليوم أن مسرحنا الحديث قد نشأ نشأة وطنية خالصة. فقد أسسه فى عام 1870 أبو نضارة.

● من تأليف المخرج والكاتب المسرحى الراحل «صلاح حامد»، قدمت مكتبة الفيوم العامة التابعة لفرع ثقافة الفيوم مؤخراً مسرحية الأطفال «شقاوة عيال» إخراج محمد بطاوى، على مسرح قصر الثقافة، فى إطار خطة يشرف عليها الفنان شمس الدين حسين مدير القصر، لتقديم عدد من الأعمال المسرحية لمخرجين جدد يقدمون أعمالهم بالجهود الذاتية، بجانب استضافة الأعمال التى تنتجها الجهات الثقافية بالفيوم.

مسرح الثقافة الجماهيرية يجب أن يفتح أبوابه للموهوبين وغيرهم حتى تنصلح أحواله



■ محمد أبو العلا السلامونى

«إن مسرحا يرتكز على القاهرة هو هرم مقلوب».. بهذه المقولة الخطيرة التى أطلقها الدكتور على الراعى استطاع أن يشخص حالة المشهد المسرحى فى مصرنا المحروسة داءً ودواءً. فمن المستحيل أن تكون قاعدة الهرم المسرحى محصورة فى القاهرة التى لا يتعدى سكانها الخمسة عشر مليونا، بينما قمته المحدودة لا تستطيع أن تستوعب مساحة مصر بأكملها التى تمتد من دمياط والإسكندرية شمالاً إلى أسوان وحلايب وشلاتين جنوبًا، ومن طابا والعريش شرقًا إلى مطروح وسيوة غربًا، والتى يتعدى سكانها السبعين مليونًا من المواطنين المستحقين للخدمة الثقافية عمومًا والمسرحية خصوصًا.

ورغم أن هذه المقولة كانت قد أطلقت منذ منتصف ستينيات القرن الماضى، وفى إطار المشروع القومى الذى كانت تتبناه الدولة الناصرية من أجل النهضة والعدالة واللحاق بركب التنمية والتقدم، إلا أن الهرم مازال مقلوبًا على رأسه وعلى رأس القاهرة التى مازالت تئن من أوجاعها المسرحية؛ حيث تقلصت دور عرضها وتسرب مؤلفوها وممثلوها، وضعف ميزانياتها وأجورها وانهيار تقاليدها وانصراف جمهورها، بينما قاعدة الهرم المقلوب فى الأقاليم تعانى من انهيار المسارح الإقليمية ؛ خصوصًا بعد كارثة حريق بنى سويف التى كشفت عن كوارث أخرى إدارية وثقافية أدت فى النهاية ليس إلى إنعاش الحركة المسرحية وإصلاح حالها وإقالتها من عثرتها كما كان متوقعًا، بقدر ما أدت إلى انكماشها ووأدها وإحباط القائمين عليها، بحجة أن دور العرض الإقليمية لم تعد آمنة وتنقصها التجهيزات الأمنية والفنية التى لا ندرى متى تتم ومتى تستكمل؟!

إذن فإن الهرم المسرحى المقلوب مازال يعانى الأمرين سواء فى قمته أو قاعدته، فإذا كنا الآن نحاول أن نستعدل وضع هذا الهرم المسرحى ومكانه الصحيح، بحيث تصبح قاعدته ترتكز على الأقاليم وقمته فى العاصمة، فإن علينا وفقا لقواعد المعمار الصحيح وتقاليد البناء العلمى السليم أن نبدأ بوضع الأساس المتين لقاعدة هرم مسرحى، وليأخذ وقته الكافى لبنائه بناءً سليمًا، وإذا كان هرم خوفو الأكبر قد بنى فى عشرين عامًا فلن يكون كثيرًا علينا أن نبنى هرمنا المسرحى فى عشرين عامًا أيضًا، ولتكن هناك خطة استراتيجية عشرينية لبناء هذا الهرم تتبناها وزارة الثقافة عن طريق صندوق التنمية الثقافية، وذلك على عدة مراحل قائمة على خرائط وأبحاث ودراسات علمية وفنية يقوم بها خبراء متخصصون، وأن توضع أمامهم حقائق الكثافة السكانية وأحقية كل مواطن مصرى فى الحصول على الخدمة المسرحية التى لا يحصل عليها، ويكفى أن نذكر تصريحًا للسيد وزير الثقافة أعلن فيه منذ عدة سنوات أن الدعم الذى تقدمه الدولة للثقافة هو ما قيمته «قرش واحد» لكل مواطن فقط لا غير.. تأملوا معى.. «قرش واحد ثقافة» من ضمنها المسرح الذى قد يكون نصيبه منه «مليماً واحداً» خدمة مسرحية. وبالمقارنة ببعض الدول المتقدمة فإننا نجد أن الحكومة البريطانية تدفع دعمًا للمسرح ما يساوى ثلاثة ونصف دولار لكل مواطن، والحكومة الكندية ستة دولارات، والحكومة الفرنسية ثمانية دولارات، والحكومة الدنماركية ثمانية وعشرين دولارًا. فأين نحن من كل هذا، مع أننا فى مصر نراهن دائمًا بأننا دولة الحضارة والثقافة العريقة، ورهانها الحقيقى هو الرهان الثقافى.. إننا فى مشروعنا الاستراتيجى هذا والعشرينى نطلب زيادة دعم الدولة من قرش إلى دولار واحد - على الأقل - لكل مواطن خلال العشرين عاما القادمة. فهل هذا كثير.. إنه ربع ما تدفعه بريطانيا أو ثُمن ما تدفعه فرنسا.. إنه لن يكون كثيرًا - على ما اعتقد - على مدى الخطة الاستراتيجية العشرينية. علينا أن ندرك أننا بعد العشرين عامًا قد نصل إلى مائة مليون نسمة، ولدينا ست وعشرون محافظة تضم أكثر من مائتى مدينة ومركز، وما يقرب من ستة آلاف قرية ونجع، بينما عدد مسارحنا الآن فى بر مصر لا يتعدى الأربعين مسرحًا، وإذا لم تنشأ مسارح جديدة فسوف يكون نصيب المواطنين من المسرح لا شىء يذكر، وستكون نسبة المسرح إلى المواطنين نسبة مضحكة ومريرة (مسرح لكل مليونين ونصف مليون مواطن مصرى).

قد يعن للبعض أن يسخر كالعادة إما عن جهل أو سوء قصد من أن مجتمعًا مازالت غالبيته غارقة فى الفقر والجهل والمرض، ما الذى يعنيه من أمر الثقافة أو المسرح أو ما شابه.. إنها فى رأيه مسألة رفاهية لا محل لها، وفى مثل هذه الظروف الاجتماعية السيئة.. وإن الدعم بدلا من أن يوجه للثقافة يوجه لرغيف الخبز أو العلاج أو حل مشكلة البطالة وغيرها.. وهذا الرأى للأسف سمعنا به من بعض ممثلينا فى البرلمان الذين يتحسسون أماكن مسدساتهم حين يسمعون كلمة الثقافة.



أقول لهؤلاء وغيرهم إن مجتمعاتنا الفقيرة أو مجتمعات العالم الثالث بوجه عام أحوج ما تكون إلى الدعم الثقافى فيها إلى دعم رغيف الخبز، لأن الثقافة لو يعلمون ينطبق عليها المثل الذى يقول «لا تعطنى سمكة أسد بها جوعى؛ بل علمنى كيف أصيدها». هذا هو دور الثقافة فى المجتمعات المتخلفة التى تساعدها على ترقية الوعى والفكر والوجدان وشحذ الهمم والحث على الابتكار والتفكير الحر وإعلاء شأن القيم و المبادئ والمثل العليا والدعوة للنضال من أجل الحرية والعدالة والتنمية والتقدم ونبذ التطرف والعنف والتعصب والإرهاب والأفكار الظلامية، وتأكيد مبادئ المواطنة والمساواة والممارسة الديمقراطية. هذا هو المعنى الحقيقى من دعم الثقافة قبل رغيف الخبز. وأنا أعلم أن الدكتور نوار الرئيس الحالى للهيئة العامة لقصور الثقافة حاول فى بداية ولايته، بعد حريق بنى سويف، وطالب بميزانية يستطيع بها أن يؤدى دوره الثقافى الكبير ويقيل الهيئة من عثرتها بعد هذه الكارثة، إلا أنه واجه للأسف الشديد دعاة أو أدعياء رغيف الخبز قبل الثقافة، ولم يفهموا معنى أن تقيم مسرحًا لكى تبنى شعبًا على حد قول المسرحى الكبير «برتولد بريخت».

ماذا يعنى إقامة مسرح فى قرية أو نجع أو مركز أو مدينة؟ إنه يعنى بؤرة من النشاط الإنسانى المشتعل بالحماس والرغبة فى المشاركة الإنسانية والعمل الجماعى والخلق والإبداع والابتكار والعطاء والتفاعل والحوار والتنافس الصحى والغيرة الخلاقة والرغبة فى التسامى وإثبات الذات واحترام الآخرين والتفاعل مع الجمهور وبناء مجتمع صحى و مواطن صالح. إن إقامة مسرح يعنى إطلاق المواهب من عقالها وتوفير البيئة المناسبة لكاتب يكتب ويفكر وشاعر ينظم شعرًا وأديب يبدع قصة أو رواية وممثل يمثل وفنان يرسم وملحن يلحن ومطرب يغنى وراقص يرقص ومشاهد يستمتع بالرؤية والتفكير والمشاركة، ذلك أن المسرح كما يقال دائما هو أبو الفنون جميعا، هذا هو عالم المسرح البهيج الذى يبهج الحياة ويسعد الخلائق ويهذب الأخلاق ويصنع الإنسان كما ينبغى أن يكون. وهنا يقع عبء كبير على الهيئة العامة لقصور الثقافة وإدارتها العامة للمسرح بالأقاليم حيث يجب إقامة مسرح فى كل قرية وكل نجع وكل مركز وكل مدينة وكل محافظة، لأنه ليس من العدل أن تقيم مسرحًا فى قرية ولا تقيم فى غيرها، وليس من المنطق أن يستمتع نجع بعرض ولا يستمتع نجع آخر، بأى عقل تمنح مدينة مسرحا وتحرم غيرها.. سيقولون إن الإمكانات غير متوفرة فى مكان ومتوفرة فى مكان آخر.. هذا أيضًا ليس عدلاً وليس منطقًا.. العدل والمنطق يقولان إن كل المواطنين سواء.. فضلا عن أن هذا هو حق المواطن الذى كفله الدستور. فالمسرح من حق كل مواطن مثلما أن من حقه الماء والكهرباء. وإذن لابد أن يقام مسرح فى كل مكان.. وفى أى مكان يتواجد فيه بشر.. هذا الشعار كان قد أطلقته الإدارة العامة للمسرح منذ سنوات، والذى على إثره اتسعت رقعة المسرح فى الأقاليم خصوصًا عن طريق «نوادى المسرح» وعن طريق «مسرح الأماكن المفتوحة». إن فكرة نوادى المسرح، ومسرح الأماكن المفتوحة نشأت من فسلفة ضرورة نشر الفن المسرحى فى كل قرية أو نجع أو مركز أو تجمع جماهيرى سواء فى مدرسة أو مصنع أو نادى أو حى أو جرن، وذلك كان حلا لمشكلة ضعف الإمكانات وعدم وجود مسارح أو تجهيزات مسرحية. ومن ثم أعطت هذه الفكرة الحلول العملية لقيام تجمعات مسرحية إقليمية يمكن أن تقدم عروضها فى الغرف والقاعات والأفنية والساحات والأجران.. فى المدارس والمصانع والنوادى، وبشكل عام مسرح فى كل مكان وفى أى مكان.

هذا يعنى أن المستهدف لخطة المسرح فى الأقاليم هو تغطية القرى المصرية التى يبلغ تعدادها ستة آلاف قرية بمعدل فرقة مسرح أو نادى لكل قرية أو نجع. قد يظن البعض أن هذا أمر خيالى إذ إن فرق المسرح والنوادى التى تديرها الإدارة العامة للمسرح فى الأقاليم لا يزيد عددها عن مائتى فرقة فكيف نصل إلى ستة آلاف فرقة. الحقيقة إذا صدقت النية لن تكون هناك مشكلة أو إشكالية، فمن المفترض أن خطة المسرح فى الأقاليم لابد وأن تزداد كل عام بنسبة خمسة وعشرين فى المائة، ولو سارت الأمور على هذا النحو لاستطعنا مع مضى السنوات القادمة تغطية أغلب المواقع. سيقول البعض إن الفرق المسرحية تعتمد على المواهب التى قد تتوفر فى موقع دون آخر، ولكن أقول ليس شرطا أن يعتمد المسرح الإقليمى على المواهب بقدر ما يعتمد على الرغبة فى المشاركة، تماما كما يحدث فى مدارسنا عندما كانت جميع المدارس تقيم عروضها المسرحية فى آخر العام حيث يشترك فيها سواء أصحاب المواهب أو الراغبين فى المشاركة مادمنا فى إطار الهواية التى هى حق لكل مواطن. فليس المسرح الإقليمى حكراً على المواهب أو النخبة لأنه مسرح كل الناس.. وهنا أؤكد على أهمية مسرح المشاركة وليس مسرح المواهب فقط، ولعلنا نذكر تجربة مسرح الفلاحين التى مارسها المخرج هناء عبدالفتاح فى المنوفية والتى طورها من بعده المخرج سرور نور فى الدقهلية والمخرج أحمد إسماعيل فى «شبرا بخوم».

إننا فى مسرح الثقافة الجماهيرية لا نسعى إلى مسرح النخبة، بل مسرح المواطنين الذين يرغبون فى ممارسة هواية فن المسرح، إذ إن الرغبة فى الممارسة والمشاركة هى الأساس فإن جاءت بالمواهب واكتشفتها كان بها، وإن لم تأت فلا بأس.

من هذا المنطلق.. منطلق حق الهواية التى هى حق كل المواطنين، سوف تتأكد معانى الديمقراطية والتعددية والمواطنة، فلا حجر على فكر أو عقيدة أو رأى، ولا تفرقة بين مواطن وآخر، ولا تمييز بين امرأة ورجل، ولا مجال للتطرف أو التعصب أو الطائفية، ولعل تاريخ المسرح المصرى يؤكد ذلك والذى كانت بدايته بداية كسر التابوهات التى كانت تحيط بالمجتمع المصرى فى منتصف القرن التاسع عشر، حيث وقف على خشبة المسرح المصرى المسلم والمسيحى واليهودى جنباً إلى جنب يؤدون أدوارهم التمثيلية بلسان مصرى ويؤكدون مبدأ المواطنة وشعار مصر للمصريين، كما وقفت المرأة مع الرجل بعد أن كسرت تابوهات الحجاب والنقاب والحرملك وتقاليد الحريم العثمانية وأكدت حريتها قبل أن ينادى بها الطهطاوى أو قاسم أمين. لقد كانت وقفة المرأة المصرية فوق خشبة المسرح بداية انطلاقة حرية المرأة وتحرير نصف المجتمع من ربقة التخلف والجمود والرجعية.

بقيت كلمة أخيرة أختتم بها مقالتى هذه، وأرد بها على دعاة (إشكالية الكم والكيف) فى قضية التوسع فى عدد الفرق، تلك الإشكالية التى كانت عقبة كؤدا كلما حاولنا زيادة عدد الفرق المسرحية، ورغم أنها كانت زيادة طفيفة إلا أن هؤلاء الدعاة كانوا يرفعون عقيرتهم بأن مستوى الفرق أصبح فى الحضيض، وأن الكم يأتى دائمًا على حساب الكيف، وأن ما يحدث هو إهدار للمال العام، وكانت الحصيلة النهائية لهذه الأصوات الغوغائية هى توقف نمو الفرق المسرحية الإقليمية وتقليصها بحجة الترشيد والاهتمام بالكيف، خصوصًا وأن الإدارات المالية البيروقراطية استغلت الفرصة بزعم توفير النفقات وإعادة ميزانية الفرق إلى الخزينة العامة للمسرح عامًا بعد عام إلى أن وصلت إلى عدد محدود من الفرق، والتى رغم كل هذا لم يؤثر ذلك فى مسألة الكيف أو تحسين المستوى، بل إن المستوى انخفض عما كان عليه فى السابق، ولنعد بالذاكرة إلى المهرجانات المسرحية التى كانت تقام على مسرح السامر الذى حرمونا منه، وحولوه إلى خرابة منذ خمسة عشر عامًا، تلك الجريمة التى لم يهتز لها أحد من أهل الثقافة أو المسئولين بل ساهموا فيها بصمتهم وإهمالهم.. أقول فلنتذكر أيام مسرح السامر والزخم المسرحى والمسابقات المسرحية الإقليمية التى كانت تقام عليه أيام سعد الدين وهبة أو سمير سرحان والتى لم يجرؤ أحد حينها أن يتفوه بقضية الكم والكيف، إذ إن هذه المهرجانات والمسابقات المسرحية كانت تحمل بين طياتها الآلية الطبيعية التى تحول الكم إلى كيف وفقًا للقوانين العلمية المعروفة، وإنه مما يؤسف له أن دعاة الكم والكيف لم ينجحوا إلا فى خراب الفرق المسرحية الإقليمية، وخراب مسرح السامر من حيث لا يعلمون – لا سامحهم الله –.

أيها السيدات والسادة من أهل المسرح والثقافة.. ستة آلاف قرية أمانة فى أعناقكم، فى انتظار دعمكم على مدى العشرين عاما القادمة كاستراتيجية قومية لتجعلوا فى كل قرية أو نجع مسرحا أو فرقة مسرحية على الأقل، لتكون القاعدة الصلبة للهرم المسرحى المقلوب حتى يعتدل فى موقعه على خريطة مصرنا المحروسة.

ألا قد أوصلت الرسالة.. اللهم فاشهد.

الدراما.. العرض المسرحى والوسائط الرقمية لغة مسرحية جديدة

■ د. حسام عطا



إن الحديث عن الدراما، العرض المسرحى، والوسائط الرقمية كان محور الاهتمام الرئيسى للفعاليات الفكرية بالمهرجان التجريبى التاسع عشر للمسرح ومائدته المستديرة التى عقدت بالقاهرة بالمجلس الأعلى للثقافة.

وهى المائدة المستديرة التى استضافت عدداً من الخبراء فى موضوع التقنية الرقمية فى المسرح؛ مما فتح حواراً موسعاً حول ذلك الموضوع، بينما كانت الندوة الرئيسية للمهرجان تدور حول سؤال المسرح ومن مع ومن ضد التكنولوجيا فى المسرح؟

واقع الأمر يظل سؤال التقنية سؤالاً فكرياً وحضارياً فى الوقت ذاته.

فكرياً بمعنى البحث عن نقاء النوع المسرحى، فالمسرحيون فى معظم أنحاء العالم يخافون على المسرح من الذوبان فى الفنون الأخرى وفى وسائل الاتصال الهائلة. والحقيقة أن المسرح سيظل فى جوهره لقاءً يجمع الممثل بالمتفرج فى مكان مشترك ويحتفل بالحضور البشرى الحميم والحى.

أما السؤال الحضارى فهو سؤال عن كيفية قدرة المسرح المصرى على مواكبة الأداء الحضارى العالمى فى التعامل مع دور العرض وخشبات المسارح؟

وهو التعامل المهتم الذى ينقل لخشبات المسارح التكنولوجيا الحديثة أولاً بأول.

فأن يأتى د. فوزى فهمى ليسأل الآن سؤال التقنية الرقمية فى المسرح المصرى فهو يسأل سؤالاً مثيراً للتوتر والانزعاج والقلق والدهشة، وأن ينظر للمستقبل ويطرح مسألة المسرح والكمبيوتر والمسرح الافتراضى ويرسل منذ سنوات مضت مجموعة من الباحثين الشبان لأوربا عندما كان رئيساً لأكاديمية الفنون ويختار لبعثاتهم عنوان «المسرح وتكنولوجيا الوسائط الرقمية» فهو يتحدى الساكن والمتاح وبلا افتعال ولا ضجة.

وبعودة د. سيد خطاب من بعثته فى إيطاليا اكتمل لنا فى ذات التخصص مجموعة منتقاة هم الدكاترة: أشرف النعمانى، وأيمن الشيوى، وإسلام النجدى وهم فى جميع التخصصات من الدراما إلى الديكور والملابس والتمثيل والإخراج المسرحى، وكان أن أقدم المهرجان على عقد المائدة المستديرة كنوع من أنواع إعلان الفكرة للحياة المسرحية فى مصر والوطن العربى، وكان الخبراء الأجانب بالقاهرة ومعهم الزملاء الدكاترة على أرضية مشتركة واحدة، فالتخصص لا يزال حديثاً فى الجامعات الأوربية والأمريكية.

إنه مشهد شديد البهجة لمنشط ثقافى فاعل استطاع أن يخلط الاختصاص المسرحى الأكاديمى بالشأن العام، وأصبح لمصر تلك الكتيبة الفنية التى لا مثيل لها فى الوطن العربى.

أما المثير للقلق والتوتر أن هؤلاء الزملاء لا يجدون المناخ ولا المعدات ولا أدوات التصوير والبرامج الأولية التى تتيح لهم بدء عملهم فى مصر، وهنا يأتى دور د. عصمت يحيى رئيس الأكاديمية الحالى، والذى ننتظر بما نعرف عنه من جرأة قراراً حاسماً ببدء إعداد استديو لتلك المجموعة من الدكاترة الذين أمضوا سنوات من زهرة شبابهم فى التعلم الجاد وعلينا أن نهيئ لهم المناخ المناسب وأن يكونوا جزءاً من خطته لخفض التوتر فى أكاديمية الفنون المصرية وهو التوتر الناجم عن المعرفة الحبيسة وفقدان القدرة على الأداء العلمى والفنى فى بيئة صحية مما أدى لمشكلات صغيرة ولصراعات شخصية ظلمت فترة رئاسته للأكاديمية وعطلت مشروعه الجاد الذى يقوم فيما أعلم على تحسين الظروف المعيشية. للسادة أعضاء هيئة التدريس، وخلق مناخ حافز للإبداع الفنى الرفيع.

وقد ألقت المائدة المستديرة والتى سعدت بالمشاركة فيها هى وورشة العمل حجراً فى بحيرة التقنية المسرحية الساكنة، وهذا هو سبب كونها مثيرة للقلق والتوتر، أما عن سبب شعور المجموعة المصرية العائدة بالمعرفة الرقمية من الخارج باليأس، فهو تلك المسافة الشاسعة بين أحلامهم وبين حالة مسارحنا التقنية المتردية والتى لم تغادر النصف الأول من القرن العشرين بالإضافة إلى الإهمال وانعدام الصيانة وتجديد المعدات وتدريب التقنيين وتحديث أنظمة التشغيل، وإن كانت المسارح التابعة لدار الأوبرا المصرية لا تزال خارج نطاق الإهمال بشكل نسبى، وهى تؤكد أن التعامل الحضارى مع دور العرض المسرحى فى مصر أمر يسير نقصه الإرادة الفاعلة والقيادة التى تخطط مسرحياً بشكل مستقبلى.

والحقيقة أن هذا الانهيار التقنى فى المسرح المصرى لا دخل لقيادات مسرحية جديدة به بل هو ميراث طويل من إهمال تجديد البنية الأساسية للمسرح المصرى ألا وهى دور عرضه وخشبات مسارحه.

ولكن لا مفر من النظر للمستقبل والإحاطة به وهو الأمر الذى يأخذنا من حديث الواقع لحديث الواقع الافتراضى الذى أصبح عالماً جديداً فى المسرح ألا وهو المسرح الافتراضى الذى يقوم على الوسائط الرقمية وهو الأمر الذى سنناقشه معاً فيما يلى، كما طرح أفكاره الرئيسية السادة الخبراء:

1 – أنطونيو بيتسو إيطاليا
2 – جوزفين آنستى أمريكا
3 – إيمانيويل كوانز فرنسا
4 – كريستينا فينجر ألمانيا
5 – فينشيترو لومباردو إيطاليا

وهى ما يمكن إجمالها فى رأيى فى الفكرة الرئيسية التى تقوم على فكرة الواقع الافتراضى للأماكن وللشخوص؛ وهى الفكرة المثيرة للخيال والتى يمكن فهمها على نحو بسيط بأنها تختص بأشياء افتراضية أى غير موجودة فى مكان وزمان واقعى بل هى أمور تفترض أنت وجودها فتراها فى الكثير من التقنيات التفاعلية أمثال الألعاب التى يشترك فيها أكثر من لاعب وأيضا عوالم الإنترنت (on line) التى تدعم الرؤية ثلاثية الأبعاد وتسمح للمتفرج / المستخدم التفاعل مع العالم بصورة أكثر مباشرة، ويمكن للمستخدم أن يمتد لأكثر من ذلك بالتدخل الفاعل فى اقتراح وافتراض شخوص وأحداث جديدة، والحقيقة أن الأمر هنا يتعلق بالمسرح وفنون الميديا الأخرى مجتمعة، فقد أصبح العالم الآن يتحدث ويعمل فيما يمكن تسميته بالواقع الافتراضى والفن الافتراضى الشبكى حيث يتم عرضها من خلال نظم CAVE أو نظم شبيهة بهما، وكانت المعروضات تتراوح ما بين أربعة إلى تسعة مواقع فى الولايات المتحدة وأوربا وأمريكا الجنوبية.

وربما يصبح مثيراً للاهتمام أن فنون الواقع الافتراضى وتقنياته بدأ العمل بها كبحث فى مجال الاستخبارات لدعم التجسس الافتراضى ولوضع خطط افتراضية مجسدة ولفبركة أفلام وثائقية وصور جنسية متحركة للمشاهير وأشكال تنتمى لعالم الخراقة، كأن يتم الإعلان عن تحضير أرواح من عالم الموتى وتسجيل اعترافاتها، وهى فى الحقيقة أرواح تم رسمها عبر برامج الجرافيك المتطورة، وعبر تقنية الوسائط المتقدمة وهى التى يمكن أن تقدم الآن أفلاما تبدو حقيقية لأشخاص بعينهم مثل بن لادن مثلاً، والحقيقة أنها أفلام تقوم على التقنية المتطورة وتقدر على صنع الواقع الافتراضى المساوى للواقع الفعلى، تماما.

وتأخر الإفراج عن تلك التقنيات المتقدمة والمعروفة منذ الخمسينيات حتى بداية الثمانينيات، وتحققت طفرتها الهائلة فى فنون الواقع الافتراضى فى التسعينيات من القرن الماضى ومازالت تسرع الخطى فى شكل أبحاث أكاديمية وتطبيقات عامة فى المسرح والسينما والتليفزيون وفنون الشبكة العنكبوتية وهو الأمر الذى خلق أنواعاً جديدة من الفنون تقوم على تلك الوسائط المتعددة وإذا كان أهل المسرح يخشون شيئاً فهم يخشون نقاء النوع المسرحى وهى خشية ليست فى محلها، فلم تستطع فنون «الفيديو آرت» ولا فنون العرض فى مجال الفنون التشكيلية والتى خلطت المسموع بالمرئى بالمتحرك أن تلغى نقاء النوع فى النحت والتصوير ورسم الجداريات، فالقضاء على نقاء النوع المسرحى أمر مستحيل؛ وعليه فلنترك الباب مفتوحاً لكل التجارب الجديدة التى تدمج المسرح مع ممثليه فى عالم الوسائط الرقمية، فالقصيدة الإلكترونية الافتراضية التى قدمها معرض بروكسل1958 لم تفسد الشعر فى العالم ولم تأت الأصوات والأضواء والكلمات المتناَثرة لتحل محل كتب الشعر ولم يمنع أحد الشاعر من إلقاء قصيدته فى ركن حميم مع مجموعة من المستمعين.

ولكن من المؤكد أنه يبدو أمراً غريباً؛ ذلك المتفرج الذى يرتدى خوذة حساسة إلكترونية ونظارة تجسد الأبعاد الثلاثية ويجلس ليشاهد شخصيات افتراضية إلكترونية تتحرك على شاشات لامرئية بالعين المجردة تلهو وتمرح مع ممثلين حقيقيين، بل يمكن له عبر استخدام جهاز الكمبيوتر أن يتفاعل مع الأحداث ويغير مسارها ويعدل من شكل البيئة الافتراضية ليصبح متفرجاً فاعلا ومشاركاً؛ وهذا يتم فى مكان يجمع المتفرج الفعلى بباقى المتفرجين ، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود مجموعة من المتفرجين بل والفنانين المشاركين فى العرض فى منازلهم وأمام شاشات الكمبيوتر فى كل أنحاء العالم، وهنا يصبح المسرح حلماً خيالياً لم يتصوره أحد فإن المسرح الافتراضى الشبكى يمنح جمهور المسرح إمكانية للتزايد تجعله يفوق جمهور السينما عدداً ويفوق جمهور الفضائيات السلبى عددا وقدرة على التفاعل، وإن أنكر البعض أن ذلك ليس مسرحاً فلما لم ينكروا فكرة الاجتماع الرقمى الذى يمكن أن يحدث بين عدد لا محدود من البشر من مناطق مختلفة، الحقيقة أن شرط الوجود المادى الحى متحقق فى الاتصال الشبكى عبر الإنترنت بالتفاعل اللحظى بالصوت والصورة، ولم لا وكاتب هذه السطور واحد من المسرحيين الذين يحلمون بدمج المسرح بتقنيات التليفزيون والبث الفضائى والدعم الرقمى للوسائط المتعددة ؟! وهذا لا يمنعنى من إخراج مسرحيات شكسبير وتوفيق الحكيم ودعم عروض شاعر الربابة المصرى الجميل حفاظا على متعة اللقاء الحى بالمسرح، ولا يمنع أحد المخرجين بأن يستعين بالتقنيين لتقديم تجربة متوازنة تجمع بين المسرح الافتراضى والمسرح التقليدى كما فعلت جامعة كنساس على يد المررايس1995 وقدمت عرض (إضافة الآلة) الذى يجمع بين الكاميرا الرقمية والشخص الواقعى والشخص الافتراضى الذى يستمد حركته وتفاعله من ممثل خفى متصل بالممثل على الشاشة يفعل فى لحظة ما يفعله تقنيو الجرافيك فى شهور وهم يحاولون إضفاء الطابع الإنسانى على شخصياتهم المرسومة.

ومثل تلك التجربة يمكن البدء بها فى المسرح المصرى أملاً فى ممارسة أكبر كتلك التى قدمها استديو الأداء الإعلامى بعنوان «هيومان تريليز» وشارك فيها جمهور من جميع القارات ووقعت فنياً فى المنطقة المشتركة بين التجسيد الواقعى وبين السينما والتليفزيون والتكنولوجيا الرقمية.

والأمر فى تقديرى لا يحتاج لمقاومة ورفض قدر ما يحتاج للبدء فوراً بالإسهام العملى فى ذلك المجال الجديد الذى لا يزال حديثا فى العالم كله، ولكنه محل نظر واهتمام.

علينا أن نقوم بدورنا الفاعل فى الفنون المعاصرة التى صارت ذات طابع اتصالى عالمى، ولا ندفن رءوسنا فى الرمال، فالعالم يتحرك بسرعة وجدية ولا مكان تحت الشمس فى عالم جديد لمن يهدد الخيال الإنسانى النبيل فى السياسة والعلوم والفنون... لا شىء يحدث بلا خيال.

● وفى عام 1912 وضع سليمان حسن القبانى كتاباً بعنوان (بُغية الممثلين)، أرخ فيه للحركة المسرحية فى مصر فتحدث عن نابليون ومسرحه بالأزبكية (مسرح الجمهورية والفنون)، وعن إنشاء الخديوى إسماعيل لدار الأوبرا، حتى وصل فى تاريخه إلى سليم النقاش، ومن ثم إلى الأجواق الحالية – فى هذا الوقت – مثل: سلامة حجازى، جورج أبيض، سليم عطا الله، أحمد الشامى، محمود وهبى، إبراهيم حجازى، محمد الكسار، وأخيراً عبد العزيز الجاهلى. وطوال هذا التاريخ لم نجد أية إشارة عن وجود صنوع كمسرحى.



● الممثل كمال عطية المعيد بقسم التمثيل بمعهد الفنون المسرحية، انضم لفريق عمل العرض المسرحى «موت فوضوى صدفة» للكاتب الإيطالى «داريوفو» والذى تقدمه فرقة مسرح الشباب بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، فى الموسم الشتوى القادم، يشارك بالتمثيل فى المسرحية أشرف فاروق، باتع خليل، أحمد الحلوانى وعدد من الوجوه الجديدة.

التجريبى لم يفرز غير جيل كافتيريا الهناجر



■ حاتم حافظ

فى رواية لماركيز يقول الراوى إثر رؤيته لسيدة لم يرها منذ ثمانية عشر عاما: «ما كنت أحسب أن العالم سوف ينتهى هكذا إلى أن يشبه أدباً رديئاً». لقد روِّع الراوى/ الرائى حين وقف على حجم الابتذال الذى آلت إليه السيدة التى قطعاً كانت فتاة غضة منذ سنوات الغياب تلك، فلم يكسبها الزمن النضج المأمول، بل ترك بصمات الابتذال. تذكرت تلك الجملة التى قالها الرائى وأنا أتابع ما آلت إليه تجربتنا المسرحية بعد ثمانية عشر عاما هى عمر مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. وليس المهرجان بالطبع السبب فى ذلك وحده (لا يمكن تحميله المسئولية وحده.. فليس بيننا من ليس بلا خطيئة)، فالحقيقة أن المهرجان قد أفرز مشرعات مسرحية حقيقية لا ينكرها أحد، ولكنه فى الوقت نفسه أنتج جيلاً - للأسف - ولد فى كافتيريا الهناجر - لا أقول مسرح الهناجر - وتربى هذا الجيل فى أماكن أخرى كثيرة رسخت فى ذهنه أشكال ورؤى غير واقعية بالمرة عن التجريب المسرحى ناهيك عن تجاوز هذه الأشكال والرؤى للواقع أصلاً.

وللأسف - أيضاً - فإن هذا الجيل صار له قرائن فى الأقطار العربية برمتها، والمشكلة فى رأيى فى هذه القرائن التى تشتغل فى المسرح فيما تنتمى لدول لم تتجاوز معوقات الحداثة بعد، ولم تترسخ فيها الظاهرة المسرحية من الأساس، ولكنها فضلت أن تنطح واقعها غافلة عن قوى الدوجماطيقية به، وأن تركن إلى التجريب الغربى بدلاً من ترسيخ الحوار الذى هو شرط الفن المسرحى.

لذلك السبب وغيره كان لا بد من فتح ملف مهرجان المسرح التجريبى خصوصاً وقد بلغ من العمر أشده، وصار شاباً. لقد تابعت دورات المهرجان بإخلاص أحياناً وبعدم جدية أحياناً أخرى على مدار سنوات عشر هى نصف عمر هذا المهرجان. كما كان لى عدة تجارب فى التعامل مع المهرجان سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

مثلاً شاركت كدراماتورج فى فرقة المسرح المتمرد التى كان يديرها هانى غانم، وهى فرقة مستقلة كانت عروضها مهمومة أساساً بالتجريب ومخالفة السائد، ولكن لأن مثل هذه العروض لا تلقى تشجيعاً كبيراً حينما لا تكون عجلة التجريب كمهرجان قد دارت بعد، فقد تحولت الفرقة إلى فرقة موسمية، تشحن طاقتها طوال العام استعداداً للتجريب الموسمى الذى يمثله المهرجان.

ومن جهة ثانية صادف أن كان أحد المخرجين يستعد لتقديم نص مسرحى لى بينما كان المهرجان على الأبواب، بالطبع لم نكن نقصد ذلك، تسبب تأجيل العرض لأكثر من مرة فى جدولة العرض ضمن الخطة التى تسبق المهرجان مباشرة. وفجأة وجدت بطل المسرحية يتلوى ويعوج الكلمات، ويوحى أن بها أكثر مما تبدو عليه.

يفتح الملف على أربعة محاور، أولها: قراءة فى سمات التجريب الغربى الذى تطرحه الفرق الغربية الوافدة والعابرة بحاراً ومحيطات فى أركان الكرة الأرضية، وثانيها: قراءة فى سمات التجريب العربى الذى يتخبط بين المقولات المتناقضة فلا يعرف إجابة عن تساؤلات عدة يجابهها ليل نهار، فى زمانة الواقعى وفى زمانه المسرحى. وثالثهما يطرح سؤالاً عن أثر المهرجان التجريبى عربياً ومصرياً مع تراوح المسافات الثقافية والأزمنة الحضارية بين المواقع العربية المتباينة سسيو ثقافياً. ويفتح الأبواب على الخلاصات الناتجة عن المحورين السابقين.

أولاً: سمات التجريب الغربى

«الله يسامحك يا أرتو» سمعتها بالأمس القريب، أتت من المشاهدين لأحد العروض الغربية - العرض النمساوى على ما أذكر - الذى طرح هما سياسياً بالأساس، وفجعنا برؤيته الدوجماطيقية عنا، وعن الإسلام، وجعل من قضية تحرير المرأة مفتاح الأزمة والحل معاً لواقع عربى إسلامى يفترضه ولا يتحقق منه. وكان فى الوقت نفسه عرضاً متوافقاً للغاية مع أغلب العروض الغربية فكراً وبنية. إلا أنه جابهنا كغيره من العروض الغربية بقوته، قوته غير المستندة على تراثه الفنى المسرحى فحسب، ولكن قوته المستندة على الأساس الفلسفى للثقافة الغربية أيضا، تلك التى نعنى بتسميتها دائماً بالحداثة وما بعدها، وهى إفراز طبيعى وغير متجاوز لواقع غربى نعرفه ونتفهمه أحياناً، ولا نتفهمه فى أحيان كثيرة.

وليس هذا مجال الحديث عن مكونات هذا الأساس الفلسفى/الفنى فهذا مجاله الكتب العديدة التى تناولته. ولكن ما يعنينا هنا أن هذه المكونات الفلسفية/الفنية هى مكونات غربية بالأساس، ولذا فإن العروض الغربية تصبح لهذا - ولهذا فحسب - أكثر إخلاصاً لواقعها، وأكثر توافقاً مع عوالمها. إلا أن هذا - إلا أن ولكن لازمتان هنا ودائماً - يوقفنا على حقيقة نتهرب منها أحياناً، وهى تتمثل فى التناقض البشع فى مفاهيم يتم تصديرها إلينا أو نقوم باستيرادها بأنفسنا، مفاهيم كالعولمة والقرية الصغيرة، وعالم المعلوماتية، تلك المفاهيم التى يوهمنا بها الرجل الأبيض باعتباره الخلاص الأكيد لأزماتنا الراهنة، على افتراض أنها - حقا - ترسخ الديمقراطية والحوار وتعدد الثقافات.. إلخ. إلا أن النمطية فى العروض التجريبية الغربية تفضح هذه الادعاءات، فمجرد تطابق تيمات ورؤى العروض الغربية الوافدة إلينا من الشرق والغرب الأوربيين ومن القارة الأمريكية تكشف عن زيف ما تصدره، فلأنها متطابقة فإنها تكشف عن واحدية الثقافة لا تعددها، وعن هيمنة النموذج الواحد، لا تغايره، وعن واحدية المركز، لا تفكيكه. ويكفى دليلاً واحداً هو تقارب بل تطابق فنيات الاستعارة عن النماذج الكلاسيكية باختلاف الدول الغربية والذى أصبح ملمحاً لافتاً فى عروض كثيرة.

فالتجريب الغربى إذن يرسخ لفكرة المركز المهيمن، ويرسخ لفكرة الخطاب المسيطر، والنموذج الوحيد. الأوحد، ولا يحتفى بالاختلاف والتغاير كما يشاع عنه وكما يشيع هو عن نفسه، فى إطار أسطرة صورته فى الوعى العالمى.

ثانيا : سمات التجريب العربى

ولأن التجريب الغربى هو الملهم لنا دائماً، كما أن المسرح الغربى هو الملهم لنا دائماً فى تجاربنا المسرحية عموماً، فإن إحدى السمات المميزة للتجريب العربى هو التغريب أو الغربنة (من غرب)، هو مسايرة التجربة الغربية المتساوقة مع واقعها كما قلنا، تستعير رؤاها وبنياتها وآلياتها باعتبارها الرؤى الوحيدة والبنيات الوحيدة والآليات الوحيدة، وفقاً لنموذج سابق التجهيز. ذلك رغم ما يطالعنا أحياناً من بعض الأبواق العربية الشوفونية التى تناطح الواقع سلباً بالحديث عن نظرية مسرحية عربية (عز الدين مدنى وعبد الكريم برشيد كمثال) والسؤال هنا كيف يمكن لدول عربية لم تعرف المسرح أساساً ولم يترسخ بها بعد، أن تدعى أنها صاحبة تجارب تجريبية فى المسرح. كيف يمكن مثلاً للمسرح السعودى (الذى لم تطأه امرأة طوال الثلاثين عاما التى هى عمره) أن يقنعنا أنه يسعى نحو خلق تجريب مسرحى سعودى؟ وكيف يمكن لمسرح يمنى (تدعى إحدى قبائله امتلاكها لأحد الجبال) أن يدعنا نتفق معه حول نظريات تجريبية عربية رغم أن العرض اليمنى يفضح كل هذه الادعاءات والمزاعم.

بل كيف يمكن لمبدع مصرى أن يقوم بالتجريب بينما يفتقد لشرط الإبداع نفسه وهو الحرية، كيف يعمل المبدع بينما يتربص به أولو الأمر وأصحاب الخطاب وحائزو الصوت فى مجتمع وحيد الصوت. قد يحاجج أحدهم بأن المهرجان كفرصة للتجريب من شأنه فتح ثغرات فى جدار هذا الصوت الوحيد، وفى الخطابات المهيمنة، ولكنى أحاجج بدورى أن التجريب لا يمكن أن يكون مؤسساتياً، فالفن فى رأيى ضد المؤسسة بالأساس، والتجريب الذى يتحول إلى مؤسسة يكتب شهادة وفاته حيث يتحول إما إلو مادة متحفية أو مادة دراسة فى الأكاديميات. وفى ظنى أن مأسسة التجريب هو السبب وراء تكريس النموذج الوحيد فى التجريب، وهناك شواهد: حين فاز ناصر عبد المنعم بجائزة المهرجان عن عرض الطوق والإسورة أوكل إليه مبلغ خيالى فى العام التالى لإخراج عرض أيام الإنسان السبعة الذى خرج من المهرجان بلا حمص!. إضافة إلى تكرار عدد مرات تمثيل وليد عونى فإن تكرار تمثيله معناه أن المؤسسة لم تتمكن من الإفلات من النموذج الوحيد للتجريب. وهو نموذج نمطى للغاية.

إن النظرية التجريبية العربية تفضح ادعاءاتها العروض العربية المستلبة للهم الفلسفى والفنى الغربيين. إن هذا الاستلاب يطرح أحد أهم أزمات المسرح العربى وأحد أهم أزمات التجريب العربى ألا وهى القفز فوق الواقع وفوق المجتمع المعنى أساساً بالرسالة المسرحية. إن الواقع والمجتمع العربى ينشغل الآن بسعر الدولار أكثر مما ينشغل بحوار الثقافات، ينشغل بمن يكون عليه الدور فى رحلة القصاص الصليبية الأمريكية أكثر مما ينشغل بفرجة الجسد التى تنطلق عبرها الروح.

هل أبدو رجعياً؟ ربما، ولكن الواقع العربى الراهن، والمجتمع العربى الذى أعتبر نفسى منتمياً إليه، ومهموماً به يفرض على مثل هذه الهموم. ليس لدى وصفة سحرية للخروج من تلك الأزمات، ولا أحسب أن أحداً ما لديه هذه الوصفة، ولكن فلنحاول الخروج من الأزمات المتكررة والمعادة بشكل مؤسف فى الوسط المسرحى العربى. فلنهرب من ادعاءات عبد الكريم برشيد، ولنهرب أيضاً من مغالطات هانى غانم، وسليمان البسام، وتجاوزات الواقع.

ثالثاً : مخرجات المهرجان التجريبى

نتيجة للقراءتين السابقتين فإن مهرجانا للمسرح هذا حاله، نجح فقط فى إنتاج نماذج نمطية للتجريب، لا اختلاف بينها، بل ورسخ كذلك لهيمنة النموذج الغربى، وهو نموذج وحيد كما قلنا، وقد يكون وراء ذلك أيضاً موسمية الحدث، فمع اقتراب موعد المهرجان بشهرين على الأكثر يهب المخرجون لارتداء عباءة التجريب. وفجأة تتحول المسارح كلها لمعامل لإخراج تجارب مسرحية تجريبية لتتوافق مع الحدث الموسمى للاحتفال. مع توقف هذا المعمل طوال العام، وكأنما طاقات التجريب تعطل طوال العام فيما قبل وفيما بعد موسم التجريبى، مع استثناءات قليلة تصل لحد الندرة كتجارب هانى المتناوى ومحمد أبو السعود ونورا أمين وغيرهم.

ينضاف إلى ذلك أن المهرجان التجريبى يصدر لنا فكرة وهمية مفادها أن ما نشاهده من عروض يمثل حال المسرح العالمى، ويبدو أننا نقع فى الفخ، ونبدأ فى ارتداء مسوح التجارب المكررة نفسها التى نشاهدها كل عام (يكفى مطالعة العروض المسرحية وبرامج المسارح العالمية على شبكة الإنترنت لاكتشاف أن المسرح العالمى فى واد وعروض المهرجان فى واد.. يتأكد ذلك أيضاً بمتابعة مهرجانات دولية للمسرح مثل مهرجان أفينيون).

لا يفرز المهرجان فى رأيى التلاقح الثقافى المسرحى المفترض، لعدة أسباب، منها موسمية الحدث، ومنها تبنى النموذج الوحيد المطروح عبر عروض غربية عديدة، ومنها غض البصر عن الواقع. إن التجريب فى أى فن يستهدف بالأساس تفكيك المركز المهيمن وإتاحة الفرصة للمكنات الهامشية، والاحتفاء بالتغاير والاختلاف، وهو ما غاب عن المهرجان هذا العام وأعوام أخرى فائتة. حتى صارت العروض العربية التى تدعى التجريب عروضاً نمطية مكررة، ممثلون عرايا يتحركون فى حركات ورقصات نمطية تدعى التجريب على الجسد، وأكوام من القمامة ورثناها من مخلفات بيكيت ويونسكو، وجمل باهتة لا تقول شيئاً، تبدو كترجمة ركيكة عن أصل أجنبى، وأكياس يلجها الممثلون، وكراسٍ متحركة لا داعى لها، ورمال كثيرة تغطى خشبات المسارح. إنه موسم التجريبى.



■ عرض ريشة السماء وأنا «صربيا- مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى»



السنة الأولى - العدد 14 - الاثنين 15 /2007/10

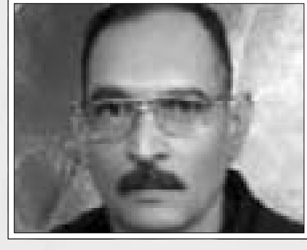




نص مسرحى جديد
للأمريكية

مارثا بوسينج

الشغل اليدوى



■ ترجمة:
د. سيد الإمام

كانت"مارثا بوسينج"مؤلفة هذا النص الفريد فى بابه وتقنية كتابته، الممولة والمخرجة الفنية والكاتبة المقيمة فى ولا ية "منيابوليس "على سفح الجبل القديم فى الولايات المتحدة، حيث كانت تنتج وباستمرار مسرحا نسائيا محترفا. وتعتبر عضوا مؤسسا لفرقة مسرح "الفاير هاوس" فى نفس الولاية من(1964 -1968) وكاتبة "ليبرتو فرقة أوبرا"مينيسوستا" (1969 -1970) كما أنها كاتبة مقيمة فى مسرح الأكاديمية بأطلانتا (1972 -1974) وعضو مؤسس لمركز الكتاب (1988-1987) وقد ألفت وأخرجت لكل من مسرح (قلب العرائس الأفضل) ومسرح (القناع) فى مينيابوليس فى سنتى (1988-1989) وأيضا مسرح «اليهودى المسافر» فى سان فرانسيسكو (1988-1989) بدأت"مارثا"حياتها الفنية وهى فى عامها السابع والثلاثين، حيث عملت فى التمثيل والإخراج وفن الكتابة الدرامية والإدارة والتصميم، فضلا عن الوظائف التى قد تبدو مستهجنة، أى أنها تشربت كل الأعمال المتصلة بالفن المسرحى واكتسبت منها خبراتها العملية المباشرة، إلى جانب أنها حصلت على درجتين جامعيتين، فلما بلغت الستين من عمرها أصبحت مؤهلة علميا وعمليا لأعمال التدريب ولاسيما فى فصول الصيف. وقد ألفت أكثر من ثلاثين نصاً و"ليبرتو" أعمال أوبرالية، لم يقتصر إنتاجها على الولايات المتحدة، لكن أنتجت أيضاً خارج البلاد فى بريطانيا وكندا وألمانيا وأستراليا، كما نشرت تسعة أعمال منها نشرا عاما.وظلت لسنوات عديدة تحاضر وتتعهد فصولا فى فن الكتابة والتمثيل، وتقيم الورش الفنية قليلة التكاليف، وتكتب المقالات والمذكرات الدراسية والكتب المتعلقة بعملها كفنانة قيادية فى المسرح النسائى فى"مينسوتا".وكانت حريصة من الناحية المهنية على ترقية حركة المسرح الأمريكى إبداعا وإخراجا، وتميزت بصوت فنى ذى طابع راديكالى واضح، ونزعة تجريبية تعتمد على ترسيخ جماليات تدمر الصور الفنية التقليدية المتواترة وخاصة تلك التى اكتسبت شيئا من التقديس فى الوعى الجمالى.



كانت مسرحية "الشغل اليدوي"، التى رشحها مركز الكتابة الدرامية لجائزة"جونز"لمسرحية الفصل الواحد سنة 1987 نتاج ورشة عمل في مايو 1987 قام خلالها"بول بوسينج"بدور "سول" وقامت "بوفي سيدلاك"بدور"ميمى"وأدارها"د. سكوت جلاسر".والواقع أن الخطاطة الأولى للمسرحية كانت خالية مما يعرف بإرشادات المنصة التى غالبا ما تكتب بين قوسين وتعني بالممثل أو المخرج أو كليهما معا، فتكشف عن حركة أو تلوين صوتي معين مصاحب للجملة الحوارية أو تصف رد فعل محدد، أو علاقة بالفضاء المادي المفترض وما فيه من عناصر وأشياء.وتؤكد"مارثا"أن النزعة لإضافة الإرشادات تولدت خلال الورشة، وقد أغرمت بما تفجره من مناورات المزاج النفسي والحياة الداخلية للشخصيات.على أن التجربة الجمالية الحقيقية واللافتة في الوقت نفسه للانتباه، لم تكن في الوعي بأهمية إرشادات المنصة بوصفها المسكوت عنه في الحوار والمتزامنة معه متعانقة مع الأداء الصوتي أو الايماءة والإشارة والحركة، بل في القراءة العلنية لهذه الإرشادات ودمجها في صلب الصورة الفنية للعرض المسرحي.. إن الإرشادات فيما تري"مارثا"أصبحت نصا ثانويا يعبر عن الرقص الكوني المتزايد الذي استمر بين شخصيتي"سول"و"ميمي"، عن التردد بين الخضوع والسيطرة، عن الرغبة في الاتحاد الكامل والعميق والخوف من الألفة، عن تحطم التواصل بين الرجل والمرأة- ولو كانا ثوريين- في مثل هذا المجتمع الذي يهيمن عليه ذوو البشرة البيضاء، وذلك عندما تكسر"ميمي"القواعد المألوفة وتقول ما تشعر به حقيقة.

وعلى هذا الأساس تولد نمطان من الإرشادات، أولهما تلك الإرشادات التقليدية التى توجه للممثل أو للمخرج أو للقارئ، وهي ما حرصت في الترجمة على أن تتخذ صورتها المألوفة بين الأقواس، أما ثانيهما فهي إرشادات غير تقليدية ينطق بها الممثل وتعكس في الوقت نفسه وعيا مرهفا وحاضرا من الشخصية التى يؤديها بنفسها. وكأن الشخصية الدرامية تتحدى التقاليد الفنية للواقعية التى أبعدت تقنية"المونولوج الدرامي"الذي طالما وظف لطرح محتواها النفسي كما هو الحال عند شكسبير مثلا، وذلك لتكشف عن ذاتها الحقيقية رغم اغترابها في الموقف الذي يفرض نفسه عليها بأبعاده الممكنة، وهذا النمط من الإرشادات المنطوقة وضعته في الترجمة بين خطين مائلين.ولا ريب أن التجربة الجمالية التى تقدمها"مارتا بوسينج"تعيد للذهن بعضا من تعاليم"برتولد بريشت"في تدريب الممثل على الأداء المشبع بالتغريب لا الاندماج والمعايشة من خلال قراءته للإرشادات، إلا أن تعاليم "بريشت"كانت قاصرة على مرحلة التدريبات ولم تطرد بطبيعة الحال إلى لحظات التجسد الفعلي أمام الجمهور، على نحو ما تؤكد تجربة"مارثا".وربما استطاع أحد من خلال هذه التجربة الأخيرة سواء على مستوى التقنية أو البنية الدرامية في كليتها، أن يكشف عن التطور الذي لحق بالشخصية المغتربة في وسط اجتماعي معاد يتشكل في وعيها بوصفه مضطهدا ومفارقا لدعوى الديمقراطية التى ينتحلها، فقد أصبح هذا النوع من الشخصيات المتزامنة مع الرأسمالية والعنصرية العرقية، واعيا باغترابه، قادرا على تأكيد المفاصلة عن الذات وقراءة ما يعتمل فيها من أفكار ومشاعر.

إن مسرحية (الشغل اليدوي) أنتجت في البداية في مسرح الممثلين في"سانت بول"كجزء من مهرجان مينيسوتا لمسرحية الفصل الواحد 1988 وقد أخرجها"د.سكوت جلاسر وقامت"كلوديا وكنز" بدور"ميمي"و"دافيد لنثال"بدور"سول".



الشخصيات

- ■ ميمى"المرأة "
- ■ سول"الرجل"

المكان

■ تدور أحداثها فى شقة ميمى أو على منصة خالية مع بعض المتطلبات القليلة التى يمكن أن تستخدم فى بروفة)

ميمــــى:(تتحرك حول الشقة) إن ميمى ممثلة، عمرها/ تسكت/ حوالى تسعة وأربعين عاما، تتمشى فى شقتها المؤثثة بذوق رفيع فى الطابق الأعلى من عقار فى إحدى مدن أمريكا الشمالية، تفحص المدفأة، تنقل كرسيا كان ملتصقا بكرسى آخر، تتطلع من النافذة العلوية التى تطل على المدينة. الجو يمطر ثلجا فى الخارج. إنها تتساءل إذا ما كان قد تغير عما كانت تعهده فيه؟ أتراه مازال يتناول اللحوم على الطعام؟.تنظر إلى الساعة، تقرر أن تبدل ثيابها وتتجه إلى غرفة النوم(تؤدى الأفعال التى تتحدث عنها)

سول : (يدق على الباب) "سول"ينتظر برهة(يتفحص وقفته)، يبدل وقفته من قدم إلى أخرى(يقرع الباب ثانية)

ميمى: هنالك دقات على الباب/ تتجه"ميمى"إلى الباب(تفعل ذلك)، تفحص ماكياجها فى المرآة(تفعل ذلك)

ســـول : "سول"ينتظر، يزفر فى عمق

ميمى: "ميمى"تفتح الباب(تفتح الباب)، "سول"يقف فى الممر، يرتدى بنطلونا كاكيا، وسترة قديمة ومعطف، وبوت ونفس طاقية البيسبول التى لا مثيل لها

ســـول :"سول"ينظر إليها.

ميمــــى:"ميمى"تنظر إليه.

سول : هاى (ينفض الثلج عنه ويخلع معطفه)

ميمــــى: هاللو..أهلا وسهلا..يا مرحب/ إنه ينفض الثلج عنه ويخلع معطفه.لقد بكّر بالحضور/ جيت بدرى عن ميعادك..

ســـول : أنا ؟؟(**ينظر لساعة معصمه**)

ميمــــى: (**ينظر إلى ساعته، ويضحك**)

ســـول :(**يضحك**)، ده صحيح فعلا، بس دى عادتى زى ما أنت عارفة، أسابق الزمن(**ميمى تضحك**)/ ها هى تضحك

ميمــــى: **سكتة**

ســـول : إنها تدعو"سول"للدخول.

ميمــــى: أهلا وسهلا..اتفضل ادخل، واقف كده ليه؟(**"سول"يدخل**)

ســـول : شكرا/**تلاحظ أن بوت"سول"قذر بينما أرضية الشقة نظيفة، فيخلع"سول"البوت ويتركه على الباب(يفعل ذلك)**

ميمــــى: يبدو واعيا لنفسه/ مش ممكن شكلك فظيع..أوه..ازاى أرحب بيك وأحييك بشكل حقيقى؟؟

ســـول :"**ميمى"تفتح ذراعيها(يتعانقان)**/ يا ربنا..شىء هايل إن الواحد يبقى بره السجن..

ميمــــى: بالتأكيد..ازاى كانت الحكاية دى؟/ لا يستطيع أن يحرر جوابا/ استنى ما تقلش ولا كلمة، اتفضل اقعد..اتفضل..ها أجيب لك حاجة تشربها (**تخرج**)

ســـول :"تذهب"ميمى"إلى المطبخ..

ميمــــى: تعود مرة أخرى(**تعود ثانية) وتلاحظ أنه مازال واقفا/**تشرب ويسكى مش كدة؟ اقعد..اقعد

ســـول : بلاش تلج كثير لو سمحت، الجو بشع..

ميمــــى: طبعا..(**تخرج**)

ســـول : قوى، شديد الاحتمال، وحيد، وريحته فايحة...

ميمى:(**تدخل بالشراب**)، هم ما نضفوش الخلايا؟

ســـول : بينضفوها أول بأول، لدرجة أن ريحتها بقت دايما زى ما تكون مستشفى..(**ميمى تضحك**) إنها تضحك(**يضحك، بينما تعطيه كأس شرابه**)

ميمــــى:إنه يضحك(**ترفع كأسها**)

ســـول : إنها تهمّ بكأسها

ميمــــى: الحقيقة أنا سعيدة قوى برجوعك للبيت يا"سول"

ســـول : شكرا(**يشرب**)

ميمي: إنه يرتشف كأسه (**تتطلع إليه**)

سول : إنها تحدق في"سول"من فوق حافة كأسها/ ها ها ..عال..مدهش..

ميمي: إنه يبتسم.. كثيرا (**تجلس**)

سول : إنها تجلس

ميمي: وهو يجلس(**يجلس"سول"ويشعل سيجارة، ويبحث بنظراته عن مطفأة بينما تتكلم**)، يشعل سيجارة، ويبحث بعينيه عن مطفأة، فتحضر له"ميمي"واحدة من البوفيه (**تفعل ذلك**)، ثم تجلس ثانية (**تفعل**)، إنه يدخن ولم يجد بعد ما يقول(**يلعب في الطاقية يخلعها ويلبسها ثانية**)، يلعب في قبعته، واضح أنه لم يتغير

سول : ما تعرفيش قد إيه أنا مبسوط إني شفتك يا أختي، والله أنت فرحة العين الحزينة/ إنها تبتسم

ميمي:(**تبتسم**) شكراً ع المجاملة الرقيقة دي

سول :إنها تسترخي(**صمت**)

ميمي: **سكتة**/ كتبت أي حاجة وأنت هناك؟

سول : ولا كلمة، بس تقدري تقولي إني قريت شوية روايات خردة/تريد أن تضحك

ميمي: أها ..يعني ما كنش فيه..قصدي أي حاجة تجدد نشاطك

سول : أبدا..كل اللي عملته مع بقية النزلاء إننا اتفرجنا ع التليفزيون

ميمي: إنه يعرف فيما أفكر بالضبط

سول : تبدو مخيبة الرجاء

ميمي: كنت فاكرة إنك..

سول : واضح إنها مترددة(**تبتسم**)/ ابتسمت..

ميمي: قضيت هناك أربعة شهور، مش كدة؟(**تتجه إلى المدفأة، وتزود الحطب**)

سول : أربعة شهور كئيبة، ما كنتش متصور إنهم هيخلصوا، شهور جحيم/ تؤجج نار المدفأة

ميمي: أنا آسفة (**ترجع إليه**)

سول : إنها تلمس وجهه (**تلمس وجهه**)، فيتنهد متحسرا(**يتنهد**)، أها ..مش ممكن، أنا حر!! أخيرا أوضة وسطح!!

ميمي:(**تضحك**)، كلام الزهاد المتهكمين اللي ما بيآمنوش بأعراف الناس، كلبي(**يضحك**) إنه يضحك.

سول : ما فيش حاجة زي السجن تخلي الواحد ساخر م الدنيا واللي عليها زي أي كلبي متوحش.

ميمي: ولنفرض، أنت ندمان ع اللي عملته؟ (**تجلس**)

سول : اللي عملته كان لازم يتعمل، ده الشيء الوحيد اللي هيخلي ولاد الزنا يصدقوا إننا جادين في القضاء على سلالة أصحاب الأذرع الطويلة.

ميمي: مازال يتحدث باقتناع شديد

سول : لازم يكون عندنا إرادة نصلح حياتنا ونحطها ع الطريق الصح/"ميمي"لا تصدق"سول"فيما يقول

ميمي: أنت لسه مصدق الكلام اللي بتقوله ده؟!

سول : طبعا..

ميمي: ومستعد تعمل بيه مرة تانية.؟!

سول : اللعنة!! بالتأكيد مستعد.. بالتأكيد(**ينزوي في كرسيه**)

ميمي: ينزوي في كرسيه/ أها.."سول" أنا معجبة قوي ب...

سول : تبحث عن كلمة مناسبة

ميمي آه..بصلابتك (**تشرب في صحته**)

سول : إنها تحييه (**يضحك**)

ميمي: يضحك

سول : تعرفي..هنكسب المعركة بالتأكيد(**يشرب**)

ميمي:يشرب/ أتمنى يكون إحساسك صحيح

سول : ده الشغل اللي لازم يتعمل، فرض لازم نؤديه(**صمت**)

ميمي: كتة/ تعرف..أقول لك الحق، أنا حسيت بشوية غيرة منك. أما اتحاصرت، نجيت بخدمة المجتمع ثلاثة أيام، خدمته...

سول :(**مقاطعا**) خدمت في وسط أرفف الأكل..

ميمي: أيوه/ لقد سمع بكل هذا من قبل(**تضع ساقا على ساق**)

سول :تضع ساقا على ساق

ميمي: كنت يائسة ومحبطة تماما، فكرت لمدة قصيرة إن السجن ممكن يطهرني، يحرق الشحوم الخبيثة اللي حوالين عقلي(**تشيح بنظراتها بعيدا**)، الكلام ده له معنى بالنسبة لك؟؟

سول : بالتأكيد/تحدق فيه (**تنظر إليه، ثم تشيح بنظرتها بعيداً**) تشيح بوجهها بعيدا/ كنت بافكر بنفس الطريقة، لدرجة إني كنت باستمتع بطريحة يوم واللا يومين شغل شقاء في السجن، لكن أربع شهور سجن يخلو الواحد زي ما يكون متخدر، غرقان في عقله الباطن/ تنظر إليه بارتياب ..

ميمي: أظن واحد بس ممكن يسمعني حكايات أكثر عن بطولته.أنا فاكرة كلام"دوجلاس"اللي كان بيدبر أمور الخلية بتاعته كل يوم، كان بيقول إن دخول السجن بيفتح له الطريق إلى الله ويخليه يسمع صوت وعوده (**تشرب، بينما يضحك**)/ إنه يضحك

سول : "دوجلاس"؟؟ "دوجلاس"ده كان عايزنا نعتقد إنه قديس ملعون من الله، أنا ما صدقتوش ولو لدقيقة واحدة، محتمل يكون مرووش حبتين

ميمي: يود لو يحملني على الضحك(**تضحك**)

سول : إنها تضحك/ كويس، الضحك هيخليكي تستمري في حياتك وتعرفي طعم النوم..لا، ما فيش في السجن أوهام من النوع ده، أنا في الغالب كنت باحس إني مجرد شخص أحمق أو أبله عايش هناك..وفكرت في عملية العصيان المدني على طول أول ما أخرج...

ميمي: وكنت عايز تعمل إيه غير كده؟؟!

سول : لقد قالت نكتة!!(**يضحك**)

ميمي: إنه يضحك

سول : الحكاية كدة بالضبط، مش كدة؟! العمل التنظيمي هو الشيء الوحيد اللي أعرف ازاي أعمله (**يضحك كلاهما**)

ميمي: انه يضحك.

سول : (**بشكل متزامن**) إنها تضحك/ عشان كده.. فيه عودة لصالة الاجتماعات(**صمت**)

ميمي: سكتة/....

سول : وأنت..بقيت إيه؟

ميمي: مش كثير، شوية محلات تجارية، دور صغير في الايرزونا الجديد، مسرحية"لوسي" اللي ما حدش يعرفها/ لم أتوقع أن يستمر على هذا المنوال

سول : إنها تبدو غاضبة وعصبية

ميمي: سكتة/...

سول : تغير موضوع الحوار..

ميمي: وامتى بقى العملية الجاية..؟

سول : في 17 أبريل

ميمي: ده عيد ميلادي..

سول : أها...ويا ترى عندك كام سنة؟

ميمي: خمسين، نص قرن، أكتر من نص عمري بأشوفه مخيف..

سول : بالتأكيد شكلك ما يديش الخمسين سنة دول..

ميمي:(**واقفة**) إنه يكذب/ إيه..ما بتجاملنيش..

سول : لقد هبت واقفة(**تقبله في جبينه**)

ميمي: تقبله في خفة، وتخرج إلى المطبخ (**تفعل**)/ هأشوف اللحمة استوت في الفرن ولا لسة..خليك زي ما أنت/ إنه لا يدري ما تعني الخمسين سنة/ أملأ كأسك..املأ..

سول : شكرا(**تملأ كأسه وتخرج، يشعل سيجارة أخرى، ويمشي**)/يشعل سيجارة أخرى ويتمشى في الصالة(**يخاطبها مناديا**)، عددنا اللي وصلنا له، على ما أتذكر، كان ألف، قبضوا على حوالي ثلاثمائة أو أربعمائة. ال"برريجانس"هييجي يتكلم."والتر هاريسون"بيكتب لمحة عنه في جزء من مجلة الأحد أحيانا في مارس، هتيجي هناك؟؟

ميمي:(**راجعة من المطبخ**) إنه يحاول توريطي/ ..

سول : تعود بشراب طازج/ ..

ميمي: عايزني أروح في يوم عيد ميلادي؟!

سول : اللعنة! وليه لأ؟ بذمتك مش طريقة لطيفة تقضي بيها عيد ميلادك؟!(**يربت على ظهرها**)

ميمي: يربت على ظهرها

سول : هنغني لك عيد ميلاد سعيد، في عربة بضاعة قذرة، وإحنا في الطريق السري لأصحاب السوابق(**يضحك**)

ميمي: إنه يضحك/ ..

سول : لم تضحك/ ..

ميمي: هآخد بالي من الطريق ده.

سول + ميمي:(**معا**) إنهما يشربان(**يشربان، صمت**)، سكتة/..

ميمي: ما حصلش إنك اتكسرت، اتشرخت، حاجة هزتك بعنف..؟؟

سول : حصل، مرتين(**تضحك**)، الآن تضحك/..

ميمي: مرتين بس؟؟(**يضحك**) إنه يضحك/..

سول: مرة أما كنت بأتخانق مع مراتي، وإحنا..

ميمي: افتكر الحكاية دي..

سول : **تقاطعه**/ ...

ميمي: كنا في حفلة تكريم على النهر، وشربنا لحد ما نسينا نفوسنا وخرجنا عن شعورنا(**تضحك**)

سول : واتخانقنا..المعركة الأخيرة(**تشيح بوجهها**)، تشيح بوجهها بعيداً/ كانت ليلة الثلاثاء، وعملت العشاء اللي نادرا ما أعمله.المكرونة الاسباجتي كانت مستوية قوي، مهرية تقريبا، والصلصة مش مستوية كفاية، جزر نيئ، هامبورجر..شيء رهيب، بشع(**يضحك**)

ميمي: يضحك/..

سول : لا تضحك/ ..

ميمي: إنه يحاول أن يشيع الطمأنينة إلى نفسي بالضحك(**يضحك مرة أخرى**)

سول : يا دوب كانت في البيت من التدريس، الوظيفة اللي كنا عايشين منها أنا وهي(**صمت، يشربان**)

ميمي: سكتة/..

سول : كانت حريصة قوي إنها ما تشاركنيش ولو بالرأي في توضيب العزومة وتحضير الترابيزة، وأنا كنت بأحاول أجهز كل حاجة ع السفرة.وف نفس الوقت كنت بأعوي زي الكلب لحد ما اتنبح صوتي عشان ورقة الأخبار اللي وصلت أخيرا، ده غير المعركة اللي اضطريت أخوضها بعد الظهر مع"تيم شانكس"في الدوران اللي قدام مكتب السلام، كانت بخصوص المناخ اللي بيخلي الناس مع الملتحين المرتبطين بعملية المشي يوم السبت..تصدقي الحكاية دي(**يضحك**)

ميمي :يضحك/(**تضحك**)

سول : الآن تنخرط في الضحك (**يشرب**)/ وبعد ده كله"شيري"هانم، حرمنا المصون، جاءت تبدأ اللعبة معايا/ تتنبه لما يقول(**لا تتنبه**)

ميمي: يتنبه(**صمت، يتنبه"سول"لتداعياته**)

سول : ليه ما خرجتش م التنظيم أما أنت بتكرهه بالشكل ده؟ ليه ما تعملش

أى حاجة ليها قيمة تعمر حياتك؟ امتى هتخلص الكتاب اللى فلقت دماغى بيه؟ الخ ، الخ..(**يشرب**) اتفتحت ما سكتتش..

ميمى: يشرب (**يشرب مرة أخرى**) يشرب مرة أخرى (**يشرب ويتحول نحو"ميمى"**) ينظر إليها بإمعان

سول: اتشرخت يومها وفقدت أعصابى، قمت رافع حلة الاسباجتى اللى كانت لسة فى مية الخلية على البوتاجاز، ورحت راميها بطول دراعى عليها، أيوه..عملتها..رميتها عليها(**صمت**)

ميمى: سكتة/...

سول: ما زعلتش!!، مية المكرونة السخنة سلقت دماغها وحرقت جنب وشها، قامت حاطة راسها تحت مية الحنفية الباردة فى الحوض، وقلت لها أنا آسف، أنا آسف

ميمى: يعتقد أنه ينبغى أن يعتذر لى

سول: لكن الاعتذار كان متأخر قوى، عشان كدة كنت بادعو من أجل السلام، فى الظاهر، وفى الداخل كنت باسحب زناد البندقية من غير ما أفكر مرتين. حياتى ودنيتى اتحطمت

ميمى: وهى كانت بتفكر إيه اللى فضل من حياتها ودنيتها؟؟

سول: حياتها دى ما بتشتريهاش(**تشيح بوجهها عنه**)، تشيح بوجهها بعيد(**صمت، يخرج سيجارة**)، انفصلنا من غير غضب، ولا لعنت أى حاجة.الجنس البشرى قدر يروح جهنم فى سبيل كل اللى اهتميت به أنا، وأنا بالتأكيد ما كنتش هانقذه أكتر من كدة..

ميمى: "ميمى"تتنفس/ أنت تخليت عن الحركة

سول: لفترة..

ميمى: إنه يبدو متجهما/..

سول: قدمت طلبات للتعيين فى وظائف التدريس(**يضحك**)

ميمى: يضحك/ ..

سول: متهيألى أقدر أخبى نفسى فى برج عاجى فى مدينة من المدن الصغيرة، لحد ما أعجز ويبقى لازم أعتزل

ميمى: مش قادرة أتصورك فى حكاية التدريس دى(**تؤدى بعض الأوضاع الانفعالية لتشخيصه**)

سول: تؤدى تلك الأوضاع القديمة المألوفة بأصابعها/(**يضحك**)

ميمى: يضحك/ ..

سول: ولا قدر يتصورنى نظار المدارس اللى اتقدمت ليها(**يشعل سيجارة أخرى- صمت**)

ميمى: عشان كدة؟

سول: عشان كدة..بدأت تطمئن(**لعله يقصد شيرى زوجته**)، صديقة قديمة بتنتمى لحركة الحقوق المدنية، دخلت المدينة فى طريقها للمسيسبى، خدتها البيت وقضيت معاها الليل، وتانى يوم بالنهار كنت معاها فى نفس الأتوبيس، كانت فاكرة إن..؟

ميمى: إنه يتساءل عما فكرت فيه حينئذ(**تهز رأسها**)

سول: إنها تهز رأسها(**يدخن**)

ميمى: يدخن/ (**يجلس**)

سول: فى الجنوب اكتشفت إيه هى الشجاعة الحقيقية، فى مواجهة الوحشية الخفية وعدم كفايتنا، فجأة حسيت إن مشكلتى قد إيه تافهة وعديمة الأهمية بشكل مزر، مسخرة/ لقد سمعت كل هذا من قبل

ميمى: نعم، إننى أعرف ما يعنيه تماما.

سول: المواجهة دى، كانت هى المعركة الحقيقية

ميمى: مخيفة وفظيعة..

سول: أبدا..أنا ما شفتهاش مخيفة وفظيعة، يمكن تكون ملتبسة..تفتكرى الوصف ده مناسب؟.

ميمى: إنه يسألها أن تجد الوصف الملائم بالنسبة له..

سول: أنا كنت بأعمل إيه بالضبط، وعشان إيه..

ميمى: وبعد كل ده وده، كسبت؟

سول: قصدك بعد ما كنت أسلوب وطراز من البشر/ ترى أتسخر منه؟

ميمى: كنا بنروح كلنا عشان ننتظرك ع الأتوبيس..البطل الفاتح يعود إلى بيته، وبعد كده نندفع بيك خارجين للنهر، ونحفر علامات على طول الطريق..وبعدين نرميك فى النهر، فاكر؟؟

سول: فاكر/ إنها لم تنس شيئا(**يدخن**)

ميمى: يدخن/ أما حكاية النضال والكفاح!!(**تشرب**)

سول: النضال والكفاح!!(**يشرب**) عشان كده لازم يكون عندنا آلاف قادرين يقفزوا فوق الأوهام، يتقبض عليهم ويتسجنوا..لحد ما ولاد الكلب يسمعونا تانى

ميمى: أحيانا بأحس إننا بنمشى فى طريق غلط (**تقطب جبينها**)

سول: تتجهم (**يشيح بوجهه عنها**)

ميمى: يشيح بوجهه/ ..

سول: إيه ؟..ويا ترى غلط ازاى الطرق اللى بنمشى فيها؟

ميمى: ما أعرفش..بس يمكن الشغل العملى مختلف عن اللى إحنا بنتخيله(**تهز رأسها**)

سول: تهز رأسها بشأن طريقها السحرى للنضال/ الطريق دايما واحد، حرب ضد الظلم والاضطهاد

ميمى: أحيانا بتصور إنه طريق شخصى جدا

سول: وده اللى هم عايزينا نقتنع بيه ونصدقه

ميمى: إنه يتحدث عنهم كما لو كان يعرفهم/ تشرب تانى..(**تتجه إلى المطبخ**)

سول: تحاول أن تغير الموضوع/ ..

ميمى: (**من الخارج**)، إيه هى المرة التانية..؟

سول: المرة التانية؟!!.. تانية إيه؟

ميمى: أنت مش قلت إنك اتشرخت مرتين..!

سول: آه..قلت (**ميمى تعود بالزجاجة والثلج وكأس لكل منهما**)، تعود بالويسكى/ شكرا..

ميمى: إيه..مش هتتكلم عن المرة التانية؟

سول: كانت من تلات سنين فاتوا. أكيد فاكرها، البنت دى اللى عايرتنى أما كنا فى عز الربيع، هى كان اسمها إيه..؟

ميمى: يتغافل عن ذكرى لاسم هذه الفتاة اللوامة/...

سول: كان شعرها أصفر قصير، وبتلبس دايما عصبة على راسها زى ما تكون رباط دموى؟ يمكن كانت محتاجة تلم بيها عقلها المتبعتر!!(**يضحك**)

ميمى: يضحك/(**تضحك**) آه..أيوه، أيوه"كارين"، كان اسمها"كارين"، كانت شرسة بشكل أجارك الله

سول: كانت زهرة برية (**يضحك**)

ميمى: فعلا..

سول: تضحك/(**ميمى تضحك نصف ضحكة**)، بقى دى كانت ضحكتها(**يشرب**)، إزاى أقدر أنساها، دى اسمها لوحده ممكن يدينى بداية الخيط

ميمى: حب ونور..

سول: ده صحيح، يا رب! غرقنى فى الظلمة

ميمى: (**تضحك**)، فكرنى، لأنى وقتها كنت فى رحلة لكام أسبوع(**تجلس**)

سول: كانت عايزانى أستعيد قوة التوازن للمجموعة، وأشجع الأعضاء المستجدين، وأجند نساء أكتر للمركز

ميمى: أصوات ما تضرش..

سول: عملت كام اجتماع واتكلمت عن الروح المعنوية المتدهورة (**يشرب**)/ تنظر باستياء

ميمى: أنا سامعة..اتكلم.

سول: يا رب نجينى من بعثات التبشير والمبشرين!!

ميمى: أنا بأحاول أفتكر..(**تشرب**)

سول: إنها تشرب وتفهم كلامه بصورة شخصية، كما لو كانت هى المقصودة به/ بقيت بالنسبة لأخوانا المجتمعين، لوحة تنشين، وطلقوا عليه الرصاص..

ميمى: صحيح..رد فعل طبيعى

سول: موضوع الاجتماع اتنسى

ميمى: أوه.. أيوه، أيوه..لعبة رجم القيادة

سول: ده صحيح/ تتناول الموضوع باستخفاف شديد/ وهب، اترميت على القذائف: يا سعران من كتر الجوع، يا امرأة مكروهة، يا صانعى غبى، يا خطر على النظام..باختصار خنزير..

ميمى: يتعرض للموضوع بجدية/ ...

سول: من أسبوعين قبل الحكاية دى ما تحصل، كان أغلبهم خرج على التنظيم، و"كارين"كانت ضامة شوية صغيرين معاها، لكن الكل وقف وراها، وسلخت جتتى، بنار"الميديوسا".

ميمى: الزهرة البرية.."ميديوسا"مرة واحدة!!؟(**تضحك**)

سول: قالت نكتة/..

ميمى: أكيد البنت"كارين"دى بتكره أبوها

سول: ما فيش شك..

ميمى: أنت كنت خالى شغل..

سول: أنا ما قدمتش فى الوظيفة أبدا..

ميمى: عموما"كارين" ما كانتش حصيفة أبدا ولا عندها دم، زى ما بأقول..

سول: تحاول أن تهون على الأمر/ كتير من التعساء عديمى الحظ فشلوا فى إنهم يلاحظوا العيب الصغير ده فيها

ميمى: إنه غاضب/ أنا آسفة جدا للى حصل لك..

سول: اللى حصل ده هز الأرض كلها من تحت رجلى

ميمى:(**تضحك**)، ولا يهمك، أنا كمان مريت بتجارب من النوع ده، الطلاق، والضياع..

سول: تضحك/ يا ريتنى كنت مت (**يشرب**)

ميمى: يشرب (**ترفع كأسها**)

سول: ترتشف كأسها/..

ميمى: أنا سعيدة إنك ما عملتهاش، وانتحرت(**تضحك**)

سول: لقد كفت عن الشراب/..

ميمى: إنه غاضب فعلا/..

سول: ما فيش حد ظهر يخلصنى، وينقذنى م اللى أنا فيه(**يشرب**).

ميمى: إنه يشرب ويشرب، حسنا!! بدأ الشراب يؤثر فيه/..

سول: ما فيش حد وقف جنبى..

ميمى: أثير غضبه طويلا، لفترة طويلة/ أنت جعان..؟

سول: إيه..؟؟

ميمى: جعان..؟ عندى لحمة مشوية فى الفرن، وبطاطس طازة مسلوقة ومدهوكة بالزبدة و..أنا عارفة إنك من عشاق اللحمة والبطاطس (**تضحك وتهم واقفة**)

سول: إنها امرأة غريبة بالنسبة له/..

ميمى: لما لا يضحك؟/..

سول: تجلس/..

ميمى: سكتة، تكاد تصبح برهة/ تحب أجيب لك حاجة تمز بيها؟ شوية جبن، مكسرات/إنها تحاول أن تنقذه وتخلصه من كآبته..

سول: إيه..؟/ إنها تحدثه كما لو كان شخصا ما/ (**ينظر إليها**)

ميمى: يحدق فيها/..

سول: أوه..لا، لا.. شكرا /إنها ترعانى وتناصرنى/ أنا سعيد بهذا(**يرفع كأسه مشيرا إليه**)

ميمى: لم تقصد أن تجرح مشاعره/..

سول: صديقة رقيقة، وخمرة محترمة، وحديث لطيف..هاعوز إيه أكتر من كدة..؟!

ميمى، سول:(يضحكان معا) إنهما يضحكان (**صمت**)/ سكتة

ميمى: يشعل سيجارة (**يشعل سيجارة**)

سول: ما فكرتيش أبدا إنك تتجوزى مرة تانية..؟

ميمى: أتجوز؟..أوه..يا رب، لا، إطلاقا..أفتكر مرتين كفاية، على الأقل..

سول: لن تقول شيئا يتعلق بهذا الاستدراك/ على الأقل ..إيه؟

ميمى: كنت عايزة أقول إن"مستر رايت"ييجى باستمرار.

سول: قالتها/..

ميمى: لكن دى مسألة مستبعدة (**تضحك**)

سول: تضحك، ولكن ضحكتها كاذبة/ ..

ميمى: أنت..؟

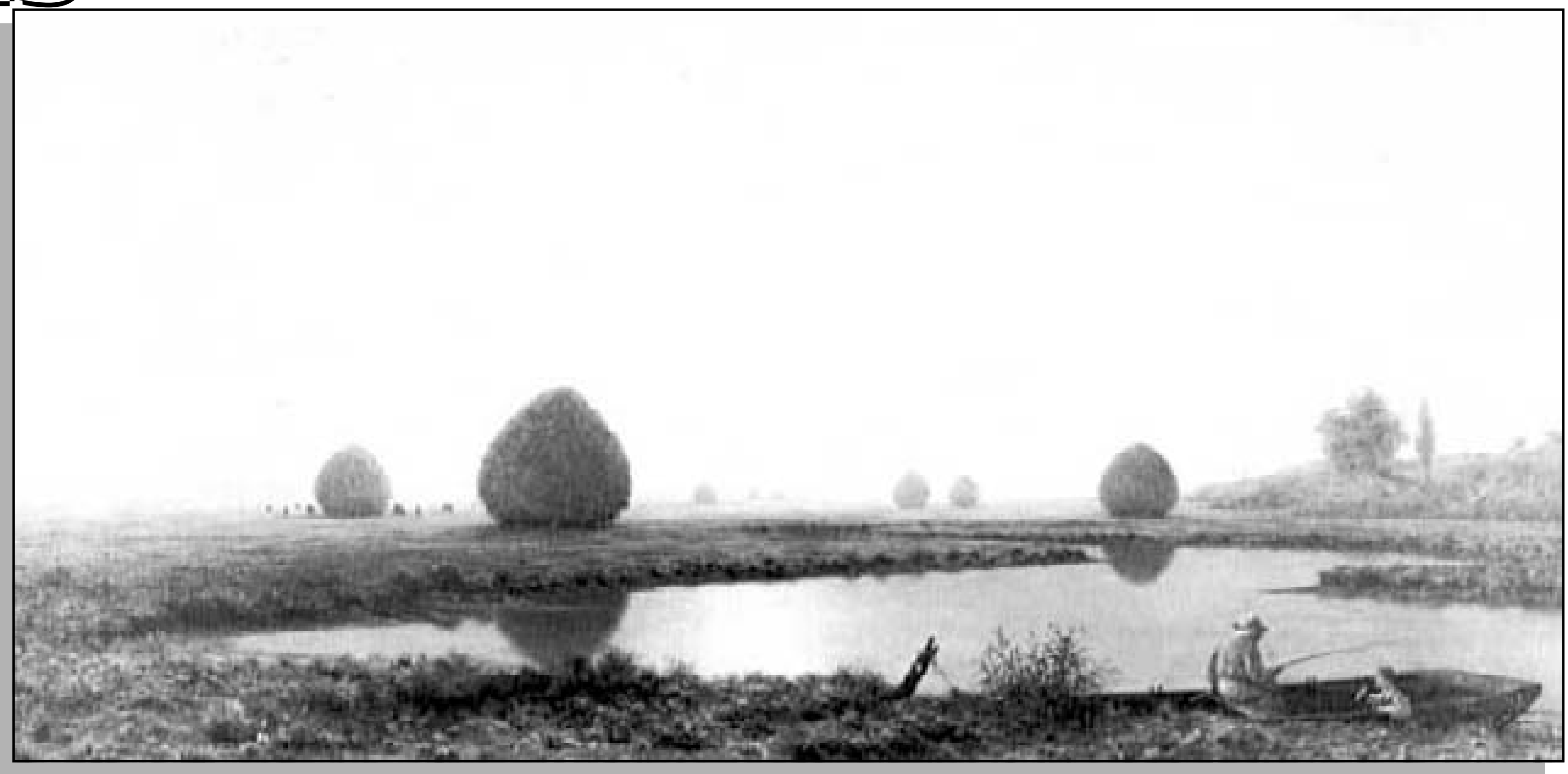
سول: أنا؟؟ لا..لا، دى سكة مش مناسبة لى إطلاقا.. مع بنات حواء.

ميمى: تصدقه/ آه..(**صمت**)

سول، ميمى:(**معا**) سكتة/ ..

ميمى: يغير الموضوع/..





سول : ولادك عاملين إيه..؟

ميمى : كويسين..بعنى، "ولفرد"فى مدرسة تمهيدية، زى ما أنت عارف.

سول : مدرسة القانون، صح؟

ميمى : آه..

سول : محتاجين كتير من المحامين المتازين

ميمى : نعم..

سول : و"تامى"...؟

ميمى : لسة فى مدرسة حدادة وتشغيل معادن.

سول : هايل، وبتشتغل كويس؟

ميمى : فاقدة..

سول : إيه.. عندها مشاكل فى الدراسة؟

ميمى : أوه، لا.. بتشتغل كويس، أستاذها بيحبها، وليها صديق، من النوع اللى بتمشى معاهم البنات **(صمت) /سكتة** أنا خايفة على مصيرها، إنت عارف قلوب الأمهات، أصل الولد ده (**تفرك عنقها)**.

سول : **(تحك عنقها، ويعتقد انه ربما كان ينبغى عليه أن يحكه لها، فهذا هو الوقت المناسب)** يدخن

ميمى : آه.. هو ده وقته/ يدخن..

سول : تكاد تبكى/..

ميمى : لا تدعيه يلمسها/..

سول : إنه يلمسها/ **(يلمسها)**

ميمى : تتحرك بعيدا عنه/**(تبتعد عنه. تضحك)**

سول : تضحك/..

ميمى: وإيه الاختلاف اللى هايجد علينا على كل حال ؟ ما احنا بنمشى مع بعض، وبنقعد قدام البوابات، وبيتقبض علينا، و..

(يلقيان السطور العشرة التالية سرعة إلى درجة التداخل تقريبا بينهما).

سول : حزينة جدا/..

ميمى : يريد أن يفعل شيئا ما/..

سول : فقدت السيطرة على نفسها/**(يهم بلمسها)**

ميمى : يهم بلمسها مرة أخرى/**(يكرر الحركة)**

سول : لم تتحرك/**(يشيح كلاهما عن الآخر)**..

ميمى : ما فيش فايدة...

سول : ميمى..

ميمى : ما فيش فايدة منى..

سول :"ميمى" إزاى بتقولى على نفسك كده؟ إنت ساعدت عيلتك كثير قوى، وحركة التنظيم، والجمهور. بتعرفى ناس كثير و..

ميمى:**(مقاطعة)**، وباعمل محلات تجارية يا "سول"

سول : إنها تصرخ مستغيثة بى/ ..

ميمى :إنت فاهم انى مخلية أولادى فى كلياتهم، وعايشة فى الشقة دى، وباشترى كل الهدوم دى من المشى والمخطرة على المسرح؟ أوه!! الشوك!..لفيت الحبل حوالين رقبتى تانى وبتشد.أنا كل اللى يهمنى صحة ولادى، عشان كده الواحد فينا بيشرب المر. يا للهّ!! كله محصل بعضه.

سول : تشعر باليأس/..

ميمى : الفراغ..

سول : ليه بتقللى من قيمتك بالشكل ده يا ميمى؟**(لا تنظر إليه)** أنت ممثلة كويسة، مش ممكن أنسى لك(طائر البحر) لـ"تشخوف"، ولا (هيدا جابلر) لـ"ابسن" ولا أداءك الرائع لدور زوجة و"يللى ليومان"فى(وفاة بائع متجول) لـ"ميللر".

ميمى: أوه..هى دى"خللى بالك، هتدفع يعنى هتدفع"(**يتحدث عن بعض من أعمالها الفنية على المسرح، تهم واقفة وتتحرك بعيدا)**/..

سول : أيوه..أيوه..هى دى"خلى بالك هتدفع هتدفع".

ميمى : أوه، يا رب! أنا بأعمل إيه؟ مش عارفه إيه اللى حصل لى؟

سول : تنظر إليه الآن مباشرة/..

ميمى : ده لازم تأثير الويسكى..

سول : إنه يعمل على إسعادها وإدخال شىء من السرور إلى قلبها/**(يقف ضاحكا)**.

ميمى : **يضحك**/...

سول :**(يغنى)** الويسكى، اييه.. الويسكى والمرأة الشرسة...

ميمى، سول:(معا) يضحكان/..

سول : **(مستمرا فى الغناء)**، فلتحبنى واتركنى لشأنى **(يضحك)**.

ميمى:**(يضحك)**.. أيوه..حبنى واتركنى لشأنى.

سول : يفرغ كأسه/**(يفرغ كأسه)**

ميمى: تأخذ الزجاجة وتملأ كأسه/ ثلجاً؟؟**(تذهب إليه وتملأ كأسه)**

سول :**(يطرق ،.. تضع قطع الثلج فى الكأس)** واحد، اثنين، ثلاثة...كفاية، شكرا

ميمى: سامحنى..

سول : على إيه؟

ميمى: يعنى.. على لحظة الشعشعة اللى..

سول : ولا يهمك...إحنا أصحاب يا"ميمى"**(يشربان، صمت، تنتظر أن يقول شيئا ما ..يضحك)**

ميمى: اقعد يا"سول"**(يجلس كلاهما ضاحكين)**.

سول : إيه رأيك يا"ميمى"نرجع بالذاكرة لورا أكتر من كده **(يدخن)**، فاكره زمان، من عشرين سنة كده، أما كنت باشيل ابنك"ولفرد"وهو طفل على ظهرى، واحنا ماشيين فى واشنطن.

ميمى: إلا فاكرة، كنا بنروح نسمع حلم "مارتن لوثر كينج" اللى احنا ارتبطنا به فى حياتنا، الحلم اللى خلانا طول فترة الستينيات العظيمة، نفتخر ونحس بالزهو بكل ما يميز الحصنة اللى بتنتمى لأجناسنا**(يضحك تقرع كأسه وتشرب)**.

سول : آه..الفخر، الزهو..والوقت، آدى احنا آهه، عندك خمسين سنة ويمكن أكثر..ولسة بتحاربى المعركة العظيمة **(يشرب، ولكنها لا تنظر إليه)**.

ميمى: آه..بس لو أعرف بالظبط إيه هى المعركة العظيمة دى **(تتجه إلى النافذة وتنظر إلى الخارج)**.

سول : تذهب إلى النافذة، وتشاهد الثلوج/..

ميمى: قضيت عمرى كله وأنا بأحاول أنقذ الناس زى ما أنت عارف، وأما تفكر فى الحكاية دى تكتشف إنها طريقة غريبة جدا الواحد يملأ بيها حياته، تقريبا مش هتلاقى فيها شغل..

سول : إيه..؟

ميمى: قصدى محاولة إنقاذ الناس أو مساعدتهم..

سول : **(ينتظر أن تستمر فى كلامها)/(صمت، تنظر إليه)**.

ميمى: يعنى تقريبا هتفشل دايما، مش كدة ؟؟!**(صمت، يتنبه ويتحرك مبتعدا)**، الطريقة دى بدأتها وأنا عندى تسع سنين، يمكن ثمانية، تسع يا تمن سنين، وقتها لقيت طائر صغير راقد تحت شجرة بنجر فى الفناء الخلفى.. طفل نونو، يمكن كان من الحمام الهزاز، أو عصفور دورى وقع من عشته. المهم كان صغير قوى وريشه لسه مندى، حسيت انه زى ما يكون عريان. ما لمستوش **(ينظر إليها)**

سول :**(يشيح عنها بعيدا)، يشيح (بعيدا)**..

ميمى: كان لازم..

سول: يعتقد أنه كان ضروريا أن.../..

ميمى: **(سكتة)** وفى الآخر، مسكته ورفعته، دقات قلبه الصغير كانت سريعة جدا، وصدره ده بينهج طالع نازل، طالع نازل.وعينه الواسعة بتبص لى ومبحلقة فى زى ما تكون بتبظ من دماغه كأنها عنين ضفدعة، أو عنين واحد قعد يشرب خمرة لحد ما استوى وقال كفى.

سول : تمزح وتلقى نكتة/...

ميمى:**(يضحك، يضحك)**/ مسكته على كف إيدى وأخذته ودخلت بيه البيت، وحطيته فى صندوق مع شوية خرق فانلة أعملهم له فرشة، سقيته مية بسكر من دمع عنيه وقعدت اتكلم معاه فين وفين لحد ما ريشة طلع، ورجع يتكلم، قصدى يغرد.. مش يغنى بالضبط، إنت فاهم طبعا؟! يعنى يطلع أصوات كده.. وقتها فهمت انى لازم أديله حريته، لكن الحقيقة كنت مترددة أو صعبان عليا أسيبه يمشى **(تتحول بعيدا عن سول)**.

سول :**تشيح عنه**/...

ميمى:الحقيقة كنت اتعودت عليه واتعلقت بيه، مش لأنه ضعيف ومش هيقدر يعتمد على نفسه، على قد ما كنت بأقدر أميز الأمور فى الوقت ده، إنما يعنى.. لحد ما يقوى ويشد حيلة. أكلته حبوب متشربة باللبن، وقلت أحط له حلة صغيرة كده بشوية ميه نضيفة فى الصندوق بتاعه، آهو يبقى يستحمى فيها. وفى يوم، نزلت السلم ساعة الصبحية ما سمعتلوش، فى البداية قلت لنفسى يمكن شاف سكته وطار، لكن بعد كده لاحظت إن جسمه مشبوح فى جنب من الحلة، ورقبته متمددة بشكل غريب ومتعلقه على حرف الحلة، عشان كده دماغه اتدلدلت وغطست تماما فى المية...انتهى**(تنظر إلى سول الذى لا يقول شيئا)**.

سول :**(لنفسه)** ده بيحصل كثير**(يجلس)**.

ميمى: عشان كده أنا مندهشة، إيه العمل / **سكتة** / وبعدين، أما بقى عندى اتناشر سنة، أو يمكن ثلاث عشرة، رحت مدرسة تانية..

سول :ستحكى قصة أخرى/..

ميمى: كانت فى الحقيقة مدرسة قديمة قوى، دير راهبات بقى مدرسة أحداث

كبار، لكن كانت جديدة على الأقل بالنسبة لى/ إنها تود لو أوقفها عن الاسترسال/كان فيه هناك بنت اسمها "الين"كبيرة وجسمها فاير بالنسبة لسنها مع إنها ما تزيدش عن تسعتاشر سنة، كانت تقريبا صريحة بس بشكل محتمل، ودايما كنت تشوفها منكوشة بشعرها البنى الطويل الغامق!!وكانت بتلبس هدوم قديمة صغيرة عليها وإيه؟ حتة فوق حتة..شراب فوق شراب وبلوزة فوق بلوزة بورد مطبوع وألوان باهتة.

ســـول : قد يفكر أحيانا فى أن يمنعها من الاسترسال/..

ميمـــى: و"إيلين" دى بقى كانت من عيلة فقيرة قوى، فلاحين فى منطقة صغيرة من ضواحى المدينة، عيلة عددها كبير من الأطفال للفراخ، وكلهم بيجروا ويرمحوا ببساطة فى زريبة المزرعة، لدرجة إن الواحد ممكن يتصور إن طبقات الوساخة على جلدها زى طبقات هدومها بالضبط!! إخواتها كانوا بيقولوا عليها إنها مرووشة.. وخد عندك بقى حكايات لا ليها أول من آخر كنا بقولها فى حوش المدرسة عن القمل والحشرات المعششة معاها(**سول يشرب**) تفتكر نقدر نحب ناس زى دول لو شفناهم..مش باعتبارهم ضحايا لأ، لكن ناس لسة عايشة؟(**سول يدخن**) الأحياء اللى بيخلوا أى محاولة نشكل بيها حياتنا الخاصة، تبقى مهزلة (**يدخن**)، تفتكر الحال إيه لو شفنا نظرة الشفقة فى عيون الناس دى علينا إحنا؟(**يشرب**) الشفقة فى أفضل الأحوال هه؟(**يدخن**)، مش ممكن..شىء مزرى...

ســـو ل: إنه يدخن و../..

ميمـــى: يلوذ بالصمت/..

ســـول :سكتة/..

ميمـــى: فى يوم من الأيام رحت لكابينة فى البحيرات اللى فى الشمال، رحت لوحدى، قضيت هناك حوالى شهر تقريبا، ما كنتش بأشوف حد خالص، كنت نفسيا تعبانة وحالتى بؤس. جوازتى التانية كانت لسة خلصانة بشكل مقرف.الشغلة اللى كنت بأشتغلها طارت، وماكنتش قادرة أمثل، والمحلات التجارية اياها بقت زى ما تكون مجرد شارع فضل مفتوح قدامى..ما تتصورش قد إيه كرهتها!! مش لأسباب أخلاقية زى ما ممكن تفتكر لأ، لكن بسبب الساعات الطويلة اللى كنت بأقضيها قدام الكاميرا فى أوضاع حب مبتذل وكلام فارغ. كنت حاسة انى أرض بور، مدمرة وخربانة...عشان كده رحت لكابينة صاحبى ده، وقعدت أقرا روايات رخيصة، واشرب خمرة درجة عشرين، وأبكى..أبكى على روحى بشكل دورى زى ما تكون نوبات شفقة بالنفس(**يضحك**) يضحك/**صمت**)، ويشرب/..وف ليلة أخدت بعضى لشط البحيرة – الحكاية دى ما قلتهاش لحد قبل كده– كانت ليلة كحل ما فيهاش قمر، وعلى مدى الشوف ما كنتش تقدر تقول فين نهاية البحيرة وفين بداية السما!!.قعدت هناك فى الضلمة، فى سواد الليل، فكرت وقلت لنفسى هى دى النهاية..الرعب اللى تملكنى ما حستوش خالص قبل كده، نفذ فى عضمى، لقيته بيسرى على وش جلدى لفوق ولتحت، وينغرس جوة ويطلع بره زى فتافيت القزاز!! ماكنتش واعية بأى حاجة، غمضت عينى..سكات بلون السواد، فتحت عينى..نفس الحكاية:فراغ فى فراغ.فكرت أكثر، وقلت لنفسى:هوه ده اللى كلنا خايفين منه.. الفراغ، عشان كده بنحارب ونقاتل، بنمشى ونمشى، نشفى جراحنا ونستمر، المهم ما نقربش من غول الوحشة والفراغ.عشان كده قعدت يمكن لساعة وأكثر، ملفوفة بالخوف والرعب. الخوف اللى بدأت ألاحظ بعد شوية انى.. بأفوق منه، الخوف اللى رجنى لحد ما صحيت، كل خلجة فى جسمى صحيت، وقلت لنفسى:يمكن قبل اللحظة دى قضيت عمرك نايمة ومش دريانة بحاجة.بمجرد ما الفكرة دى خطرت فى بالى، ابتديت أشوف شعاع ضوء نازل فى الهواء، شعاع سميك وزى ما يكون مخنوق، وحيد وبعيد قوى.حسيت وقتها انى مش قادرة أتنفس، وقلت انى بأموت.كان زى ما يكون الموت، أو إن التنازل الكامل عن كل نسيج العيشة اللى أنا عايشاها ممكن يكون كافى عشان أقدر أقابل الضوء ده....بريق غريب، استمر يزحف ويخترق الضلمة ناحية المكان اللى أنا قاعدة فيه، وهوب– من غير أى لحظة تردد– دخل جوايا زى ما يكون عاشق، وبشكل غير محسوس، لقيت الخوف بينصرف ويرحل، من غير ما أعرف له طريق.وشوية شوية بدأت أشوف..كأن النور ده وراء عينى وبينور كل حاجة مش باينة.وفى الظل وعلى حافة الرحيل وشفرات القزاز، على سطح البحيرة الزجاجى الساكن، بدأت أشوف آلاف من الحركات الوليدة، زى ما تكون حياة بتنبض داخل الأشياء وتبرق بالنور.وفجأة كل شىء اتضح من الداخل.شفت الطبيعة قدام عينى أما تكون مليانة خير وبتحضن الكل فى نفس الوقت.شفت كل حاجة فى مكانها، الأشياء ظهرت قدام عينى زى ما لازم تكون بالضبط. ككل كنت فى حالة حب..كأنى لا حبيت رجل فى حياتى قبل كده ولا الحياة نفسها(**صمت**)

ســـول : سكتة/..

ميمـــى: سكتة/..

ســـول : سكتة/..

ميمـــى: وبعد كده، حسيت ان كل حاجة لازم تتغير. ومرت فترة قصيرة، يمكن أسابيع قليلة.شفت الإشعاع فى كل حاجة، فى الزرع بتاعى، فى ولادى، فى العجايز على محطة الأتوبيس، ولكن التنميل والخدر رجعوا يتسللوا تانى لقلبى وتمكنوا منى فى الحال.الإشعاع بقى ذكرى، حاجة تانية اتعلقت مكانه فى قلبى لفترات أطول. ما أخبيش عليك بدأت أحتقر نفسى تانى.كل اللى خد بأيدى للنقطة دى، بيضغط على عضمى وأعصابى زى ما يكون كفن..

ســـول : مازال يدخن/..

ميمـــى: أوه "سول" مش الأرض والتراب اللى إحنا محتاجين ننقذهم، ولا ضحايا سياستنا الغريبة، ولا حتى"الين"واللى زيها من الطيور المجروحة..لأ، إحنا محتاجين ننقذ أنفسنا(**يدخن**)، لازم نشق الجلد ده، الصدفة اللى قافلة على أنفسنا جونا بوحشية زى ما نكون وحوش شرسة فى جنينة حيوانات، لازم نمزع عشان نكتشف إحنا مين، ومن هناك؟(**تدق على صدرها، بينما سول مازال يدخن**)، من اللى بشكل حقيقى خايف من الحقيقة؟ بص لنا إحنا مثلا..إحنا فاكرين إننا أحرار، أحرار فى إننا نوهب عقولنا وقلوبنا فى سبيل تحرير الآخرين(**تمسك بخناقه وتهزه**) لكن إحنا مسجونين! أنت خرجت من المعتقل النهارده، إنما لسه مسجون جوه وجهة نظرك الضيقة عن الخير والشر، الصح والغلط، زى ما يكون المعتقل رمى المفتاح وسابك مسجون للأبد جوة خليتك السرية فى التنظيم (**تضربه بهستيرية**) ما انتش فاهم؟؟ ما انتش عارف أنا بأتكلم عن إيه؟؟



ســـول : سكتة/ سكتة/ سكتة/..ميمى..ششششش، كفاية..اهدى

ميمـــى:(**بنعومة**) سكت..

ســـول : تجلس، تهدأ(**تجلس فى هدوء**) اسكتى..المسائل اللى بتتكلمى عنها دى، الناس العظيمة من النساء والرجال اللى زينا، بيدفعوا حياتهم بجنون ثمن ليها عشان الحب الحقيقى يعم بين البشر

ميمـــى: أوه "سول"..يا ربى!! أنا آسفة..ما كانش لازم أقول الكلام ده..أنا مش عارفة قلته ازاى، أرجوك سامحنى

ســـول : ما تبقيش سخيفة أمال.. هم الأصدقاء اتعملوا عشان إيه؟ هه؟(**صمت**) بقيت كويسة..؟

ميمـــى: الحمد لله (**يشرب بينما تقف**) أنا قايمة أشوف العشاء..

ســـول : لا..أرجوك، أنا حقيقى لازم أمشى الوقت(**يخرج سيجارة**)

ميمـــى: أوه..مش معقولة يا"سول"

ســـول : لأ..معقول.."بيتر"فى المكتب ولازم أعدى عليه، كان بودى إن أقعد و..

ميمـــى: ومين هياكل اللحمة المشوية والبطاطس

ســـول : معلهش، أكلونى قبل ما اسيبهم، أنا حقيقى مش جعان، لسه واخدة على خاطرك؟

ميمـــى: لا، لا، أبدا..اعمل اللى أنت.. تشوفه. آه.. أنت..

ســـول : إيه مالك؟..هتبقى كويسه؟

ميمـــى: أنا؟ أوه..طبعا، طبعا..أنا كويسة قوى. أنت كويس.؟

ســـول : أنا؟(**يضحك**) أنا مرعوب(**يربت على ظهرها**)

ميمـــى: يربت على ظهرها/..

ســـول : أصدقاء طيبين، وكام كأس محترمين، وحوار لطيف، الرجل مننا يعوز إيه أكثر من كده؟ (**يضحك**)

ميمـــى: عظيم!!(**تضحك**)

ســـول : إنها تضحك/ ..

ميمـــى: طبعا، طبعا(**تجلس**)

ســـول : إنها تجلس/ ...

ميمـــى: يعنى ماشى..؟

ســـول : وبعدين بقى!؟ ماتزعليش نفسك (**يتجه للباب ويرتدى المعطف والبوت**)

ميمـــى: سينصرف/ ..

ســـول : أشوفك يوم الأربع على اجتماع الخطة؟

ميمـــى: هو يوم الأربع؟؟..طبعا..بالتأكيد هكون هناك

ســـول : أشكرك ع الخمر المعتبر

ميمـــى: صحيح؟! تقدر تعتبر البيت بيتك، مرحب بيك فى أى وقت..

ســـول : خلى راسك مرفوعة دايما يا رفيق"ميمى"

ميمـــى: ماشى، وأنت كمان.

ســـول : ينصرف"سول"(**يخرج**)

ميمـــى: (**منادية بعد خروجه**) ارفع راسك"سول"/سكتة/ عملتها تانى..أوه ، يا الله!!/ فعلتها "ميمى" ثانية، فعلتها ثانية

(ستار الختام)



أوسكار وايلد :

الدمية أفضل من الممثل فهى لا تجادل أبدا

ولد وتطور عبر التاريخ ليخاطب الكبار أساساً وتحول بعد ذلك نحو المتفرج الصغير ، واعتبر الباحثون ذلك تطوراً وارتقاء ، فارتبطت بخيال الإنسان وفكره منذ بداية البشرية ، تعرفت عليها جميع الحضارات ، وهى الأولى فى قائمة الفنون التعبيرية عبر التاريخ ، وتنازعت جميع الحضارات على أسبقية ظهورها لديها ، ترى هل يستحق هذا النزاع ..؟!!...

بالفعل يستحق فن ومسرح العرائس Puppet Theatre هذا النزاع؛ فهو الذى يحرك الخيال دون غيره بلا حدود .. واحدا أو مجموعة من الأشخاص يطلق عليهم محركو الدمى أو العرائس Puppeteer يقومون بتحريكها بطريقة خاصة جدا وبرؤية خاصة أيضا؛ للتعبير عن أشياء بسيطة صغيرة قد تحمل فى طياتها أشياء كبيرة ومعقدة .. والدمى والعرائس تصنع من خامات ومواد مختلفة ، فكل يوم هناك جديد فى نوعية المواد وشكل العرائس .. ولتحريك العرائس طرق كثيرة فبعضها يحرك بأسلاك مربوطة من أعلى وبعضها يحرك إلكترونيا، وقد توضع العرائس بأصابع يد المحرك .. وقد تكون كزى يرتديه المحرك ويتحول إلى مؤدى مختبئ داخل الدمية ...

ومن الحضارات التى تنازعت على نشأة مسرح العرائس قبل أربعة آلاف سنة ، الصين ودللت على ذلك بما وصل إليهم عن أجدادهم القدامى من احتفالات عرائس الظل والتى تشبه «البونراكو»، اليابانى وهو ما جعل اليابانيون أيضا يؤكدون نشأته لديهم .. وأيضا مصر حيث وجدوا بعض الأجسام الخشبية.

والأخرى المصنوعة من الطين والعاج والمربوطة بأسلاك صغيرة والتى تشبه ما ذكر بالبرديات والحوائط المنقوش عليها بالهيروغليفية فى وصف مشى التماثيل التى كانت تستخدم فى المسرحيات الدينية المصرية.. والهند دللت بأنه يشبه ما كانوا يقدمونه فى احتفالاتهم بالمعابد .. واليونانيون دللوا على ذلك بما وصفه أرسطو وأفلاطون وهو شىء يشبه الدمية المتحركة وروما وغيرهم ...

وجميع العرائس لدى مختلف الحضارات تتخذ سمات وخصائص البيئة التى نبتت منها والمناخ الثقافى والأدبى العام الموجودة فيه ، وفن العرائس فن واسع ورحب .. والعرائس تطورت عبر التاريخ واستفادت من التقدم التقنى والعلمى أسوة بالمسرح البشرى، بل كانت فى طليعة الفنون التى واكبت النهضة الثقافية والعلمية فى فترة ما بين الحربين العالميتين، ومن هنا تحولت إلى فن عالمى راق له أسسه وركائزه، وعندما نتحدث عن تاريخ فن العرائس، لا نقصد به تلك الأعمال الموجهة للصغار فقط ، بل نقصد نخبة الأعمال المسرحية والأدبية المتعارف على أهميتها عالمياً، ففن العرائس ولد مع الكبار ومازال يخاطب الكبار والصغار .. ولهذا اللون المسرحى خصوصية ، فهو يتفوق على المسرح الآدمى ويقترب من فن السينما ، ويسلب منها أهم خصائصها (السينماتوجرافية)، إضافة على ذلك يتيح هذا اللون إمكانية التجريد فى جميع عناصر العرض المسرحى ، وهذا لا يعنى أن باقى أنواع المسرح لا تتيح ذلك، هذه المعطيات وغيرها تتيح للمخرج المبدع إمكانيات فنية وتقنية كبيرة فى رسم مشاهده، وتضع أمامه كنزاً من التقنيات التى يمكنه استخدامها ...

وقد حدثت أزمة كبيرة عندما قدموا فى إيطاليا عرضا قامت فيه دمية بدور مريم العذراء.. ولكن ذلك لم يكن سوى انطلاقة كبيرة لهذا المسرح هناك واستخدمت العرائس بعد ذلك فى الكوميديا الإيطالية الشهيرة Commedia Dell'arte وقد ازدادت تعقيدا وتطورت ومن مسارح العرائس الإيطالية الشهيرة مسرح الدمى بصقلية .. ثم أنشأ البريطانيون مسرحا مشابها هو مسرح الدمى البريطانى العالمى، نقلا عن الطليان، وظهرت بعد ذلك هذه الدمى ومسارحها بالمكسيك وأمريكا الجنوبية وأخيرا تسللت إلى الولايات المتحدة الأمريكية .. ويذكر أنها وجدت لأول مرة فى نيويورك حيث نقلها هيرناندو كورتز المكسيكى .. بل وأنشأ المهتمون الرابطة الدولية للدمى UNIMA والتى أنشئت عام 1981 فى براغ ولها أكثر من مقر بفرنسا وأمريكا والمكسيك وغيرها...

ومما زاد من أهمية هذا الفن وتطوره هو استخدام التقنيات الحديثة من قطع إلكترونية " Electronic Chips واستخدام برامج الذكاء الصناعىArtificial Inelegant "" ولكن يظل الشكل البسيط للعرائس هو الأكثر جذبا للجماهير من مختلف الأعمار وخاصة الأطفال بالطبع ...

هناك عدة مسارح حديثة ضخمة وشهيرة للعرائس فى الكثير من دول العالم منها مسرح الخبز والعرائس بالولايات المتحدة الأمريكية Bread and Puppet Theatre ومخرجه الشهير بيتر شومان Peter Schumann ومسرح حورية البحر بكنداMermaid Theatre الذى قدم العديد من العروض الرائعة فى مختلف دول العالم .. وكانت أكثر عروضه جمالا ووقعا تاريخيا هو تقديم هذه العروض تحت سفح الهرم بمصر منذ سنوات .. ودعوتهم للزيارات المتبادلة التى للأسف لم تتم .. ومن أكثر محركى العرائس شهرة فى العالم الآن إدجار برجنEdgar Bergen الأمريكى و البورتوليكى أنتوليو أكفودو Antolio Acevedo وغيرهم .. وباتت هناك متاحف لعرض الدمى المختلفة ومدارس ومعاهد لنشر وتدريب محركى العرائس ...

اليابانيون تفننوا فى مسرح العرائس حتى أصبح أحد أدوات التعليم والتلقين، فهم من الأوائل الذين أتقنوا هذا النوع من المسرح؛ حيث يتهافت عليه الصغار والكبار بدون استثناء...

وقد قال أوسكار وايلد Oscar Wilde عن الدمى :

هناك عدة مميزات فى الدمى فهى لا تجادل أبدا، وليس لها وجهة نظر أو آراء فنية وليس لها حياة خاصة تؤثر على مسيرة العمل مثل نظيرها البشرى " ...

وقالت محركة العرائس الهندية الشهيرة انيتا سنكلارAnita Sinclair"عن العرائس: "العرائس لا تعترض على ما هو سخيف أو مستحيل وسوف تسمح لنا بعمل أشياء لا يمكن أن يفعلها الإنسان على خشبة المسرح " ...

المصادر :
www.sppt.asn.au
www.puppetworld.com
www.denverpuppettheater.co

جمال المراغى

الدراماتورجية .. فى «علم الاجتماع»

الدراماتورجية – فى علم الاجتماع – هى منظور اجتماعى نابع من تفاعلية رمزية، وكان أول من صاغ هذا المصطلح هو إرفنج جوفمان Erving Goffman الذى طور معظم الأفكار ذات الصلة بمصطلح الدراماتورجية (اجتماعيا)، وذلك فى كتابه «تقديم الذات بالحياة اليومية» (1959). وقد كان لكينيث برك Kenneth Burke – الذى اعترف جوفمان مؤخراً بتأثيره – باكر الجهد فى عرض أفكاره حول المسرحة عام 1945.

ونلاحظ فى علم الاجتماع الدراماتورجى مناقشة للأفعال الإنسانية عبر اعتمادها على المكان والزمان والجمهور (المتلقين) وبعبارة أخرى – ووفقاً لما يقره جوفمان – فالذات هى المعنى المتحقق بكينونة الإنسان (ما يتركه كيان الفرد وشخصيته من انطباع ومعنى عند الآخرين)، وينبثق التأثير الدرامى للذات من المشهد الراهن لتقديمها للآخر، ويشكل جوفمان مجازاً مسرحياً فى تعريفه للطريقة التى يقدم بها شخص نفسه لآخر معتمداً على قيم ثقافية ومعايير وتوقعات. ويمكن للعروض المسرحية أن تعوقها معوقات (يعى الممثلون بمثلها) إلا أن غالبية العروض تنجح فى التغلب عليها.

والهدف من هذا التقديم للذات – فى كتاب جوفمان – هو الوصول إلى درجة من القبول من قبل الجمهور (المتلقين) وذلك من خلال معالجة خاصة، فمثلاً لو نجح الممثلون، فسوف يرى الجمهور الممثل أو الممثلة كما كان يبغى أن يظهر، وهذا ما يجعل هناك شكلاً من أشكال الحميمية فى الاتصال، يظهر بوضوح كمستوى صغير للنظرية الاجتماعية.

المنظور الدراماتورجى

المنظور الدراماتورجى هو أحد النماذج الاجتماعية المتعددة منفصلاً عن النظريات الاجتماعية الأخرى؛ وذلك لكونه لا يبحث فى دوافع السلوك البشرى، ولكنه يبحث سياق هذا السلوك The Context.

وبهذا المعنى تصبح الدراماتورجية هى العملية التى تتحدد وتثبت بإجماع الأفراد، وبسبب هذا الاعتماد على الإجماع فى تعريف المواقف الاجتماعية، نجد أن المنظور الدراماتورجى يناقش كيف أن عملية التفاعل لا تمتلك معنى ملموساً، وتؤكد الدراماتورجية على المُعبرية (التعبير) كعنصر رئيسى فى عملية التفاعل الاجتماعى، وهذا ما يصطلح وجهتين كاملتين للتفاعل البشرى، وتشير النظرية الدراماتورجية إلى عدم ثبات الهوية الشخصية واعتمادها على الكيان السيكولوجى.

ففى النموذج الدراماتورجى يتم تحليل التفاعل الاجتماعى باعتباره جزءاً من عرض مسرحى، حيث الناس هم الممثلون ولزاماً عليهم نقل وتوصيل سماتهم الشخصية ومقاصدهم إلى الآخرين عبر عروض مسرحية، فكما يحدث على خشبة المسرح: يرتب الناس ويتحكمون فى ما يحيط بهم من مواقع مكانية وفى الملابس والكلمات والأفعال غير اللفظية حتى يعطوا انطباعاً بعينه للآخرين، وذلك أثناء حيواتهم اليومية، وهذه العملية تسمى بالتحكم الانطباعى.

ويقوم جوفمان بتمييز مهم بين «سلوك أمام الخشبة» و«سلوك خلف الخشبة»، فأفعال وسلوك أمام خشبة المسرح – وفقاً لما يتضمنه المصطلح – تكون مرئية للجمهور، وتكون جزءاً من العرض، بينما ينهمك الناس فى سلوكيات خلف خشبة المسرح عندما لا يتواجد الجمهور، فعلى سبيل المثال، من المحتمل أن يؤدى الخادم عمله (يعرضه) فى المطعم بطريقة واحدة أمام الزبائن، إلا أنه قد يكون غير مبال بهذه الطريقة فى سلوكياته داخل المطبخ حيث لا تتواجد الزبائن، فمن المحتمل أن يفعل أشياءً فى المطبخ قد يكون من غير الملائم أن تحدث أمام الزبائن.

إن الأشخاص يقومون – قبل التفاعل مع الآخر – بتجهيز وتحضير «دور يلعبونه» بشكل نموذجى، ووفقاً لما يريدون أن يظهروا به أمام الآخر، أو لما يريدون أن يفعلونه به، وهذه الأدوار تندرج تحت المصطلح المستخدم مسرحياً وهو «ترويض الشخصية»، وقد يحدث أثناء التفاعل تدخلات واقتحامات غير ملائمة تقطع عملية التفاعل المنشودة والمساهمة فى إعطاء انطباع ما للآخر، وذلك مثلما يحدث شىء عارض خلف خشبة المسرح أثناء العرض، وبالإضافة إلى ذلك، فهناك أمثلة توضح كيف يلعب الجمهور (المتلقى أو الآخر) دوراً فى تحديد مسار أى عرض شخصى: وكيف نتجاهل – على نحو نموذجى – العديد من إخفاقات العروض التى تخص اللباقة والذوق، مثل تلعثم شخص أثناء الكلام أو خروج رذاذ لعابى من فمه عفواً.

لقد أتى جوفمان – ولأول مرة – بمصطلح الدراماتورجية إلى لغة السيكولوجية الاجتماعية، وإلى علم الاجتماع وذلك بمؤلفه «تقديم الذات بالحياة اليومية»، ويستكشف الكتاب العديد من التفاعلات، حيث إننا – فى حياتنا اليومية – ننهمك فى عروض للذات بطريقة مماثلة لما يقوم به ممثل فى تصويره لشخصية.

عن موسوعة: wikipedia

محمد رفعت يونس

● الفنان عادل برهام «مدير فرقة السامر المسرحية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة»، يقوم حاليا بوضع خطة لتقديم العرض المسرحى «مطلوب حيا أو ميتا» فى عدد من المحافظات خلال الفترة القادمة. المسرحية إنتاج السامر وتأليف السيد حافظ، إخراج عباس أحمد، وقدمت خلال شهر رمضان الماضى على مسرح مدينة العاشر من رمضان لمدة خمسة أيام.



عالم صمويل بيكيت
الجحيم فى الحياة الدنيا

■ **الكتاب : عالم صمويل بيكيت**
■ **المؤلف: د. حمادة إبراهيم**
■ **الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب**

فى غمار الشك والخلط والعجز البشرى تنهار جميع العلوم وتتهاوى المعارف ويتوقف الزمن؛ فغداً شبيه باليوم، والأماكن كلها طرق صحراوية لا يميزها إلا بعض أوراق تنبت فى شجرة؛ وهكذا يصبح الإنسان بلا دليل زمنى أو مكانى، ولا يجد ما يعتمد عليه فى تكوين آرائه، أو فى إصدار أحكامه؛ ولا أدل على ذلك مما جاء على ألسنة شخوص بيكيت؛ وهو ما يعبر عن الفوضى التى تضرب فيها حضارة الغرب والمجتمعات الأوربية المعاصرة له.

ولقد صور بيكيت العلاقات بين الشخوص فى أعماله بشكل كاريكاتورى ساخر يعكس صورة الوضع البشرى كله، وهكذا يقودنا فى كل عمل له إلى حيث يريد هو فى طريق مسدود.

ولعل العلاقة الوحيدة الناجحة بين شخوص بيكيت هى علاقة الكراهية والبغضاء التى تربط بين الناس؛ فالإنسان عند بيكيت لا يريد أن يواجه عبء الانتظار وحده، فيبحث عند الآخرين عن حل أو مادة للترفيه أو التسلية؛ غير أن جميع العلاقات قادته إلى طريق مسدود؛ فالآخر لا يجلب إلا الاضطراب ولا يُجنى من ورائه إلا الوهم؛ عزاء – فى الظاهر – صحى ومفيد، ولكنه فى حقيقة الأمر سم زعاف.

فهذه الشخوص لا تعيش إلا من أجل أن يؤذى بعضهم بعضا، أما الحنان فهو بالنسبة لهم ضعف ومذلة أو خداع.

إن إنسان بيكيت إنسان شقى بائس، ينطوى على نفسه داخل ألمه وعذابه، ويلقى على الآخرين نظرة سخط وغيظ، لا هدف له إلا أن يجرح أو يخدش.

ولما كانت البغضاء هى النتيجة الحتمية الوحيدة لسائر العلاقات الحقيقية التى تربط شخوص بيكيت بعضهم ببعض؛ فإن إنسان بيكيت قد خاب أمله فى السعادة التى تتوارى عنه، وفى انتظار الفرج الذى لا يأتى أبدا، وفى غمرة بحثه عن الحقيقة التى تستحيل رمادا، تنتهى به المغامرة إلى الانطواء على نفسه، ومن ثم كان ترديه وسقوطه.

حياة بيكيت

هكذا يمضى بنا د. حمادة إبراهيم فى كتابه "عالم صمويل بيكيت .. الجحيم فى هذه الحياة الدنيا"، متتبعا حياة بيكيت وتكوينه النفسى والوجدانى وبين شخوصه؛ فالصراعات التى ظهرت على أثر انقسام العالم إلى قوتين عظميين تتعارضان مذهبيا أسفرت عن أنواع أخرى من الصراع فى ضمائر الأفراد؛ فكل هذا وغيره ساهم فى تشكيل وجدان بيكيت.

فالأديب يعبر عن الضمائر الممزقة لكل أولئك الذين قهرهم ليل الديكتاتوريات، فلقد شهدوا انهيار القيم الإنسانية وفقدان ممارسة الحرية؛ إنهم يستشعرون فى المستقبل من دواعى اليأس والفزع أكثر مما يستشعرون من الأمل، إنهم يستشعرون؛ وبشكل حاد، طابع العبث الذى يعم العالم الذى ينتابه الاضطراب والفوضى، والوضع البشرى الذى يدعو إلى اليأس والقنوط، ونجد صدى كل هذا فى أعمال بيكيت وزملائه الذين أهمتهم قضايا القلق والسأم والعدم والغائية.

وإذا كانت فكرة العبث الذى يطبع الحياة الإنسانية، والوضع البشرى قد تمخضت عنها سنوات الحرب والاحتلال، فقد وجهت هذه الفكرة كتاب أوربا إلى صياغة أعمال تعالج قضايا الإنسان ساكنا فى عالم يتحدد معناه من خلال كتابات الوجوديين، وبالرغم من أن هذه الكتابات لا تمثل ثورة فى الفن المسرحى؛ إذ إنها صيغت فى إطار الأشكال التقليدية لهذا الفن، وهذه الكتابات انعكست على كتاب المسرح الطليعيين، وأسهمت فى نشر الأفكار التى تدور حول القلق والوحدة والعدم، وغير ذلك من القضايا التى تمثل الموضوعات التى عالجها بيكيت وزملاؤه.

شاذة شخوص بيكيت

والواقع أن شخوص بيكيت صعاليك متشردون أو بهلوانات أو عجزة، ومنهم أيضا الجلادون، وهم دائما شخوص "شاذة". وإذا كان هذا الشذوذ جديدا على فن المسرح؛ فمن الممكن أن نشبهه بما يحدث فى الفن المعاصر.

كما أن بيكيت حقق بفضل اتجاهه نحو التجريد الذى يستبعد كل الظروف والملابسات من ناحية، ومن ناحية أخرى بفضل اتجاهه نحو «المسرحتية»، أو استعمال الوسائل المسرحية الخاصة بهذا الفن دون غيرها، ويتجلى ذلك بنوع خاص من تقليص تسلط اللغة وطغيانها وتنمية وسائل التعبير الأخرى؛ كالحركة والإيماءة والجمادات والرموز.

ويعرف بيكيت طريقته فى الكتابة بأنها "كتابة القحط"، أو بمعنى أوضح الكتابة المتقشفة، ويمكن أن نطبق على فنه فى الكتابة ما أورده فى عام 1949 فى معرض حديثه عن فن التصوير الذى يمارسه المصور "برام فان فيلد" الذى يتمثل فى نظر بيكيت أول فنان يقبل أن يكون هو الذى يفشل، كما لا يجرؤ أحد سواه على الفشل، وأن الفشل يمثل عالمه.

لقد دأب بيكيت فى مسرحياته على تسخير وسائل التعبير المختلفة مثل ألعاب السيرك، والحواة، والملاهى، والأضواء، والحركات، والتمثيل الصامت، وجمادات الديكور التى تندمج فى الأداء التمثيلى، وتصبح جزءا لا يتجزأ منه، ويكون لها الدلالات ذاتها.

كما كانت هناك عوامل أخرى لصيقة بصمويل بيكيت نفسه ساهمت فى تكوينه النفسى والمزاجى، وجعلته أكثر استعدادا للقلق والاعتلال العصابى، ويتضح ذلك فى ضوء البصمات التى خلفها السابقون من الكتاب فى أعماله؛ أمثال : "دانتى"، "ديكارت"، "مارسيل بروست"، "صمويل جونسون"، "شوبنهاور"، "كافكا"، "سويفت"، "ستيرن"، "جويس"، هولديرلين"، "جوته"، "رامبو"، "بودلير".. وغيرهم، وبالرغم من ذلك فإن صوت بيكيت لم يكن مجرد ترديد لأصواتهم؛ بل يناقش ويجادل، يأخذ ويعطى ويؤثر ويتأثر.

مرحلة الصمت الكبير

وفى الفصل المعنون بـ "أثر التركيب النفسى وبصمات الأسلاف"، يقول د. حمادة إبراهيم إن ما يدين به بيكيت لبعض الأسلاف هوأن تأثره بهم لم يكن تأثرا حاسما مطلقا، فهناك اختلافات جوهرية تفصل بينه وبين هؤلاء الأسلاف، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالنظرة إلى العمل الفنى وإلى اللغة.

أما فى فصل "اتصال الموضوعات وتواصل الشخوص"؛ فيقول الكاتب إن تواصل الشخوص نعنى به أن الشخوص الرئيسة فى مؤلفات بيكيت إما أن تكون هى نفسها متكررة مع تغير فى الأسماء، أو هى على الأقل تمثل جميعا عائلة أفرادها يخلف بعضهم بعضا، أو يذكر بعضهم ببعض، وفى بعض الأحيان ينسخ بعضهم بعضا.

إن شخوص بيكيت سواء فى رواياته أو مسرحياته حينما لا يقعدها العجز أو السجن فى أماكن مغلقة، فإنها تنخرط فى طريق لا نهاية له، يفضى بها فى النهاية إلى نقطة الانطلاق، وأن هذه الشخوص تهيم على وجهها بلا هدف أو جدوى، والأسرة بالنسبة لها، والصداقة والحب، كلها تؤول إلى الفشل. وفى غمار انتظارها فى وحدتها وعزلتها؛ فإن هذه الشخوص تتقدم فى السن وتصيبها الشيخوخة والمرض فتعيش وكأنها فى حالة احتضار دائم، وقتلا للوقت ومحاولة لشغل الفراغ الذى قضى به عليها، وتتحدث هذه الشخوص وتلغو وتثرثر وتحكى الحكايات التى تختلط إلى حد ما بحكاياتها وبماضيها، ومن ثم يختلط الكلام والكتابة بالحياة، وتبدأ مرحلة التدهور التى تسبق الصمت الكبير، مرحلة الهمهمة التى تمهد لابتلاع البقعة الكبرى السوداء التى تتمثل فى العدم. وإذا كان كل منا له جحيمه الوحدة المخرفة من طنين العدم.

وعليه فإن بيكيت يركز فى بحثه على الحقيقة الرئيسة، والجوهرية، التى تبقى بعد زوال كل ما هو عرض زائل فى الإنسان، ولعله فى غمار هذا البحث يسعى فى النهاية إلى العثور على الروح، ولكنه لا يعثر عليها على الإطلاق، فهو لا يعرف عنها سوى حنين لا يمكن الإقرار به.

دركات الجحيم

دركات الجحيم عند بيكيت؛ التى تنزلق من خلالها قدم الإنسان إلى دركات الجحيم، وأن إنسان بيكيت دائما يحاول الهرب من الحاضر، واللجوء إلى الماضى، فبينما يتردى من جحيم إلى جحيم، لا ينسى هذا الماضى، وبينما يشرف على الفناء الذى يتهيأ لابتلاعه؛ يجد هذا الإنسان فى نفسه القوة لينتشل نفسه من الجحيم، ويعبر عن أسفه وندمه على لحظات السعادة التى عاشها فى ماضى حياته، الفردوس المفقود الذى لا ينفك يذكره ويعظمه ويمجده، فيعود بالذكرى إلى اللحظات السعيدة التى تتخلل حياته الطويلة، ويتحمل من أجلها حاضره الممض الذى لا يطاق، وبالرغم من هذه المحاولات لا يعثر على السلام والراحة، لا فى الطبيعة القاسية، ولا عند الآخرين، فلا يجد أمامه من ملجأ إلا العدم، وفى مثل هذه الظروف القاسية يلجأ شخوص بيكيت إلى الانتحار لوضع حد للمعاناة والعذاب، ودائما ما تفشل شخوص بيكيت فى محاولاتها، فلا مفر من هذا العالم الذى يصعب عليه الحياة، كما يستعصى عليه الموت سواء بسواء، والمهم هو الاستمرار، ولكن الاستمرار بلا هدف وبلا تقدم وتقدم ولكن دون الوصول، وهبوط ولكن دون السقوط الكامل، ومعاناة ولكن دون إمكانية الشفاء، واحتضار ولكن دون الموت الفعلى، باختصار الاستمرار هو الحياة والتردى من جحيم إلى جحيم.

■ **عمرو عبد الهادى**

الارتجال.. فى المسرح الشعبى

قضية الارتجال من القضايا المهمة التى يثيرها كتاب «تقاليد الكوميديا الشعبية» للدكتور صالح سعد رحمه الله، والذى صدر ضمن مطبوعات ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح المصرى عام 1994.

قضية الارتجال عنصر أساسى من عناصر المسرح الشعبى، حيث التأكيد على أن النزعة الشعبية المتمثلة فى العودة إلى الجذور والينابيع الأصلية للمسرح من طقوس وممارسات وشعائر بل وألعاب وفنون شعبية أصبحت هى السمة المميزة لمسرح القرن العشرين بصفة عامة.

«هكذا تبرز أهمية معالجة قضية العلاقة ما بين المسرح الحديث والمأثور الشعبى فى بلادنا؛ إذ إن قضية المسرح جمع الفنون التجسيمية الأخرى من شبيهات تضعها دائما فى مواجهة مع التقاليد الدينية المتشددة، فضلا عن مواجهة «مسرحنا» للخيار الصعب بين التمسك بالتقاليد المحلية، غير المحددة المعالم والميل إلى المؤثر الغربى الساعى باستمرار لامتصاص فنون وثقافة الشرق داخل المزيج الحضارى العالمى الجديد الذى يرى فى العالم قرية واحدة مصغرة».

«وهكذا يتحتم أن نقوم بعملية توصيف منهجية لما نسميه بالأصول الشعبية، أو تقاليد المسرح الشعبى فى نفس الوقت الذى نضع فيه التوصيف النقدى لحركة التأجيل أو لاتجاهات التجريب المسرحى التى تتخذ من المأثورة الشعبى مرتكزا ومادة للبحث الإبداعى».

ويطرح الكتاب تساؤلاً فى غاية الأهمية فى سياق البحث عن العلاقة بين المأثور الشعبى والمسرح العربى المعاصر .. ما الذى نبغيه حقا ونحتاج إليه من هذا المأثور فى «مسرحنا»؟ هل هو الثيمات والموضوعات أم الصور والأشكال أم التقنيات؟ أم كل هذا معا؟ أم أنه لا هذا ولا تلك بالضبط، وإنما هى الروح الشعبية الكامنة خلف كل ذلك .. وبكلمة أكثر دقة .. القانون الإبداعى المحرك للفن الشعبى.

ويخلص الكاتب إلى أن معظم عروض المسرح المستلهم للفولكلور قد اهتمت فى المقام الأول باستدعاء المادة التراثية من ثيمات وصور وأشكال مسرحية وطقسية أو حتى حياتيه دون النفاذ إلى جوهر الروح الشعبية الكامنة خلفها بوصفها المبدأ الأساسى المحرك لحياتها واستمرارها.

ويتطرق الكاتب بعد ذلك إلى مبدأ «الاحتمالية والتحولات» الذى يمثل المرتكز الأساسى الجمالى الذى تنهض فوقه كل أشكال الإبداع الشعبى.

إنه فكرة الحياة أو «الحيوية» فالجميل من المنظور الشعبى الروحانى هو «الحى» النابض، ومن ثم فإن الفنان الشعبى يسعى دوما إلى بعث الحياة فى كل شىء يدخل ضمن إطار موضوعه، حيث لا موت هنا، بل حياة أبدية واستمرارية وخلود.

والمبادئ الأساسية والقواعد والملامح الأكيدة للفن الشعبى هى أنه أولا «مجهول المؤلف» و «يتميز بالعراقة التاريخية»، وأخيرا هو «شفاهى ووظيفى أيضاً»!

والاحتمالية – أى مجهولية المؤلف – هى ما تمنح العرض الشعبى حياته الدائمة، فهو يعيش بين الناس، وليس فقط لكونه معبرا عن همومهم وآلامهم، أو لكونه مناسبا لذوقهم، ولكن لأنه هو ذاته، متغير، متحول، مرن.

إن التحول هنا هو القانون، لأن ما يقدم، غير خاضع للتصنيف النقدى داخل التعاريف التقليدية الصارمة، وربما كان هذا هو أحد الأسباب التى تفسر حاجة عصرنا للمأثور الشعبى بعد أن أصبح المزج بين الأنواع أو العبور بينها هو السمة الغالبة على الإبداع بصفة عامة.

ويدخل بنا المؤلف بعد ذلك إلى موضوع «الارتجال» المرتبط بالاحتمالية التى أساسها «النظرة المتحركة للنص» التى تقوم عليه بإنشاء علاقة ديناميكية مع الواقع المحيط به.. وهكذا يخلص المؤلف إلى أن الارتجال هو تقنية أساسية من تقنيات المسرح الشعبى، وهو أسلوب من أساليب العرض الشعبى يأتى كنتيجة طبيعية لما تميزت به لغة هذا المسرح وأفكاره وموضوعاته من بساطة وحسية ومباشرة.

فهو طريقة فى التعبير عن الطاقة الجمعية الفوارة التى ترتبط بأى نسق من أنساق الأدب والتعبير التى تفترض أداءً معينا، فأساس الارتجال على المسرح هو أن يسعى المؤدى إلى عنصر دينامى فعال كائن فى الواقع الاجتماعى، فهو استجابة تلقائية لظاهر القلق استجابة للمخاوف التى يكفى لتبديدها أن نراها مرتجلة على المسرح.

إن الارتجال استجابة لمتطلبات التلاؤم مع الواقع والرغبة فى إرضاء الجمهور، فما أن تشتعل شرارة الهزل الساخرة – والهادمة أحيانا – فيما بين المؤدى وجمهوره، كما يؤكد المؤلف، حتى تدور العجلة تلقائيا، ويحدث التفاعل الساخن بتأثير العدوى – عدوى المسرح الكرنفالى والضحك.

ومن ميزات «الارتجال» القطيعة الظاهرية مع النص، باعتباره نسقا أو نظاما مصطنعا وقمعيا فى سبيل العثور على نظام يبدو طبيعيا ومتحررا، من ناحية أخرى يستلزم الارتجال وجود نوع من الارتباط الجمعى الوثيق لحظيا، وهى الجماعية التى يذوب فيها المؤلف أو يتوارى خلف صوت الكل؛ ومن ثم فهو يفترض حالة من «التجلى».

لكن هذه الحرية الجماعية لا تعنى بالمرة إلغاء التقاليد الراسخة؛ فبالإضافة إلى قوة المبادأة الشخصية – كما يقول المؤلف – كعنصر لازم للمرتجل فإنه لا غنى عن الارتباط بالموروث القوى الذى يشكل بالنسبة له الأرضية أو الأساس.

فهذان العنصران؛ قوة التقاليد والمبادأة الشخصية، هما العاملان المتقابلان اللذان يكونان شيئا واحدا هو ما نسميه الإبداع الشعرى، ولعل فى هذا ما يلقى مزيدا من الضوء على فكرة التعارض الظاهرى التى عالجناها مسبقا؛ إذ لو كان الأمر يعتمد فقط على الحرية الكاملة المطلقة للمؤدى فإننا لا نلبث إلا ونراه هذيانا بلا رابط، فالمؤكد أن ارتباط المؤدى بأرضية مشتركة فيما بينه وبين المتلقى هو الخيط الفاصل ما بين الإبداع الحر والجنون المطلق.

والواقع أن الارتجال بقدر ما هو تقنية لغوية ترتبط بفن الكلمة المنطوقة فإنه أيضا تقنية مناسبة للتعبير الجسدى حتى مع غياب الكلمة نهائيا، فهناك الارتجال الحركى المعروف فى فنون المايم والرقص الذى يتطلب غالبا درجة أكثر تعقيدا من المهارات والحرفية لدى المؤدى.

إن المرتجل يبدو مثل شخص يسير إلى الوراء، فهو فى هذه الحالة سيرى فقط من أين جاء، ولكن لن يعطى أى اهتمام للمستقبل، فقد تأخذه الحكاية إلى أى مكان، لكنه يجب أن يكون حريصا على توازنها وإعطائها شكلا بواسطة تذكر التفاصيل التى ضمنها إياها وكذا بحرصه على إعادة تجميع هذه التفاصيل باستمرار.

ويتعرض المؤلف لموضوع الشخصية الدرامية فى المسرح الشعبى فيؤكد على أن الأنماط الجاهزة هى مكون ضرورى داخل بنية العرض تقوم على مزيج من اللهجات المحلية والاستعارات المتكررة التى تستعين بالارتجال كتقنية أساسية؛ إذ إنها عبارة عن صور مسطحة كاريكاتورية تقدم جانبا أو أكثر من جوانب الشخصية، ولكن بصورة مبالغ فيها، ومن ثم فإنها لا تهتم بإبراز تفاصيل الحياة الخاصة الداخلية للشخصية أو معاناتها السيكولوجية، ولكن الأمر يبدو وكأن شخوص العرض الشعبى هى شرائح أو أجزاء تم نحتها من كتل ضخمة، غير أن هذه العملية لا تهتم كما هو الأمر فى المسرح الدرامى التقليدى، عبر جلسات الإعداد أو البروفات وإنما تتم بصورة تلقائية فورية أمام الجمهور، وفى هذا تكمن روعة وصعوبة الأداء فى المسرح الشعبى، والذى يبدو أمرا سهلا ولكنه السهل الممتنع.

عاطف فتحى

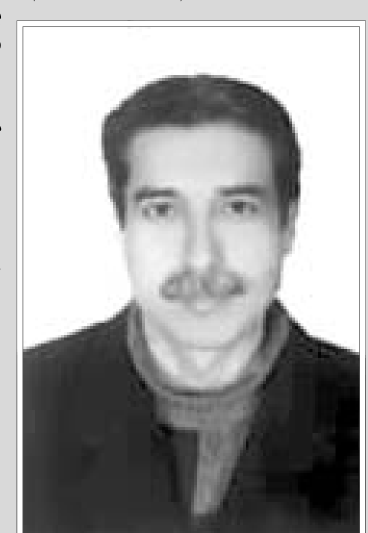


● إن يعقوب صنوع نشر فى عدد جريدته الصادرة بباريس فى 1889/10/21 مخاطبة، كان قد نشرها فى عدد من أعداد صحيفته الأولى فى مصر. وهذه المخاطبة أرسلها له أحد الأصدقاء بمصر وفرح بها صنوع، لندرة وجود هذه الأعداد.

وهنا نتساءل : لماذا وصلت إلينا جميع نسخ صحف صنوع الصادرة فى باريس بصورتها المطبوعة، ولم تصلنا نسخ أعداد صحيفته الصادرة فى مصر، فى نفس الصورة المطبوعة لا المخطوطة ؟!.

المخرج السورى عدنان عبد الجليل عاتب على الصحافة

عدنان عبد الجليل، مخرج وكاتب مسرحى وملحن ومصمم عرائس، وعضو نقابة الفنانين وأحد الفاعلين المهمين فى المسرح المدرسى السورى الذى يعتبره – عدنان– المسرح الرائد الذى قدَّم الكثير من النجوم للفن فى سوريا.

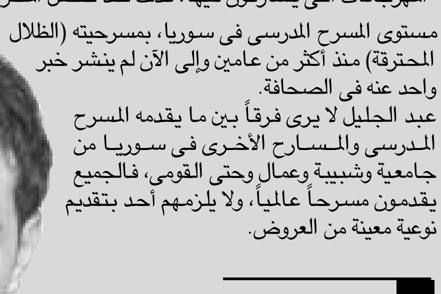


يمارس التمثيل والإخراج منذ عام 1990، وخلال هذه السنوات قدَّم العديد من العروض للمسرح المدرسى والجامعى والمراكز الثقافية أهمها بالنسبة له «الفيل يا ملك الزمان» لسعد الله ونوس و «الواشى لبريخت» ، و «العاصفة» لشكسبير ، «الهنود الحمر» من تأليفه و إخراجه، كما شارك كممثل فى المسرح القومى وذلك فى مسرحية (السهروردى) التى لعب فيها ثلاث ادوار مختلفة حازت إعجاب النقاد والجمهور، كذلك حصل على عدة جوائز أولى للمسرح المدرسى الشبيبى فى إطار التعاون بين اتحاد شبيبة الثورة ووزارة التربية والتعليم.

عبد الجليل غير مقيد فى اختيار نصوصه بنوعية معينة من العروض التى يقوم بإخراجها، كذلك فهو يتوجه لكل الشرائح الجماهيرية، ويعتبره الكثيرون من بين أبرز مخرجى مسرح الهواة مع جمال جمعة، ووليد عمر، وسمير إيشوع وغيرهم.

حصل على المركز الأول عام 97 فى مهرجان الشباب العربى عن عرضه «سليمان الحلبى»من إخراجه وإعداده عن نص لألفريد فرج.

عدنان عبد الجليل عاتب جداً على الصحافة الفنية السورية لأنها لا تلقى الضوء على كل الحركة المسرحية، وتركز فقط على أخبار النجوم والمحترفين وتهمل الهواة فى الأقاليم البعيدة عن العاصمة، على الرغم من أنهم يقدمون الأفضل مسرحياً، ودليله على ذلك أن الهواة من أبناء مدينة (القامشلى – على الحدود السورية التركية) يحصلون دائماً على المراكز الأولى فى المهرجانات التى يشاركون فيها، كذلك فقد حصل المخرج جمال جمعة على المركز الأول على



مستوى المسرح المدرسى فى سوريا، بمسرحيته (الظلال المحترقة) منذ أكثر من عامين وإلى الآن لم ينشر خبر واحد عنه فى الصحافة.

عبد الجليل لا يرى فرقاً بين ما يقدمه المسرح المدرسى والمسارح الأخرى فى سوريا من جامعية وشبيبة وعمال وحتى القومى، فالجميع يقدمون مسرحاً عالمياً، ولا يلزمهم أحد بتقديم نوعية معينة من العروض.



محمود الحلوانى

مشاوير



أميرة النشار المسرح ألف باء التمثيل

الممثلة الطنطاوية أميرة النشار.. طموحاتها الكبيرة أدخلتها عالم التمثيل .. ومن محاسن الصدف، أنها التقت فى بداية مشوارها الفنى بالمخرج الطنطاوى «السيد فجل» والذى تعتبره مكتشفها الحقيقى، والذى علمها ألف باء المسرح، ثم أتاح لها الفرصة بعد ذلك حين أسند إليها دوراً فى عرضه المسرحى «الملك لير» الذى كان فاتحة خير بالنسبة لها، فقد لفت إليها الأنظار بقوة، وبعده توالت عروضها وشاركت فى «برلمان الستات» إخراج أحمد عبد الجليل، و«مين مين» للسيد فجل، و«قلب أم » المخرجة د. هبة الديب. كما شاركت أميرة فى العديد من المهرجانات المسرحية منها مهرجان نوادى المسرح، الذى شاركت فيه بعرض القداس الأسود من إخراج إبراهيم الطنطاوى، و«المحاكمة» من إخراج نجوى إبراهيم، وحصلت أميرة على بعض الجوائز، أهمها جائزة التميز فى التمثيل من مهرجان المعهد.

طموحات أميرة لا تقف عند حد فى مجال التمثيل ، وتتمنى أن تقدم أدواراًتظهر إمكانياتها الفنية، وتحلم بأداء دور الزوجة التى تحاول بكل ما لديها من صبر وحكمة أن تحافظ على بيتها رغم خيانة الزوج، واستهتاره بكيان الأسرة.

أمانى السيد أحمد

شادية الملاح.. بروح الهاوى.. وإتقان المحترف

من الطبيعى أن تقل الأسماء النسائية فى الفن فى بلد ترجع أصول سكانه إلى الصعايدة والفلاحين – مثل الإسماعيلية – قائمة الفنانات فى الإسماعيلية محدودة: دولت حامد.. سلوى عزب.. داليا محمد.. وأخيراً: شادية الملاح، التى ترى أن «الدنيا تغيرت» ولم تعد المرأة حبيسة الحرملك.. فهى الآن محامية وطبيبة وقاضية.. وفنانة.

شادية الملاح تعتبر العمل فى الفن شيئاً ممتعاً للغاية وهى تعمل فى المسرح – والفن عموماً – بروح الهواية، إلى جانب عملها بالتدريس.

روح الهواية التى تعمل بها شادية الملاح، تبدو للجمهور مستوى عالياً فى الاحتراف.. وهكذا رآها المشاهدون هذا العام فى مسرحية «ابن الريح» إخراج سامى طه، ومسرحية «بتغنى لمين يا حمام» تأليف وإخراج مجدى مرعى، ومسرحية «اللص والكلاب».

جمهور التليفزيون أيضاً تعرف على الأداء (الهاوى المحترف) فى أعمال درامية مثل برنامج" ميزان العدالة» وبرنامج «آه يا نافوخى».

مسيرة روح الهواية وإتقان الاحتراف عند شادية الملاح انتقلت من المسرح إلى التليفزيون وإلى السينما أخيراً فى فيلم «الشبح» إخراج عمرو عرفة، وبطولة أحمد عز، وصلاح عبد الله، والمسيرة متواصلة.

جمال حراجى

رامى وحيد.. من مونولوج «أيام الإعدادية» للاحتراف فى «ولاد اللذينه»

كانت البداية منذ أيام الدراسة فى المرحلة الإعدادية عندما قام رامى سمير وحيد بتقديم مونولوج فى مسرحية «قطر الندى» التى أخرجها والده الفنان الراحل سمير وحيد .. وكان المونولوج عن أهمية الخضار والفاكهة لجسم الإنسان.

بعدها قام رامى بتكوين فريق للتمثيل فى المعهد العالى للسياحة والفنادق، قدم من خلاله عدة عروض مسرحية مهمة منها العرض المسرحى «المهمة» التى شارك فى تأليفه وإخراجه ودخل عدة مسابقات وفاز بعدة جوائز .

بعدها اشترك رامى فى ورشة التمثيل التى يشرف عليها المخرج المسرحى سمير العصفورى فى مركز الهناجر وقدم من خلالها عرض «ريبورتاج من التاريخ» المأخوذ عن كتاب «تاريخ مصر» للجبرتى، وقدم رامى فيها شخصية «كليبر».

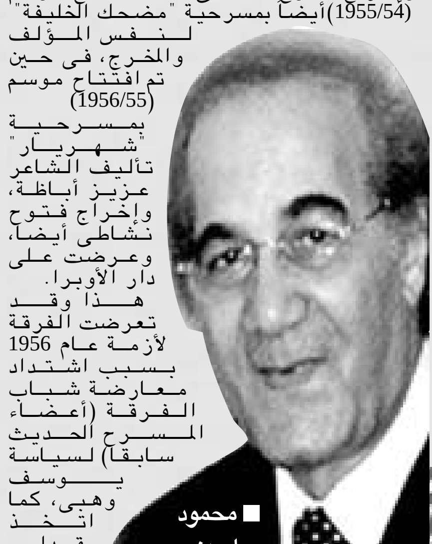
بعدها انتقل رامى إلى ورشة الاستديو بمركز الإبداع الفنى؛ ويقدم حاليا العرض الغنائى المسرحى «هنغنى» إلى جانب العرض المسرحى «ولاد اللذينه» تأليف أسامة أنور عكاشة وإخراج محمد عمر. ويشاركه البطولة محمود الجندى وياسر فرج وعمرو عبد العزيز وهبة السيسى؛ وقدم فيها شخصية مجدى ابن أحد «ولاد اللذينه» فى مصر، وهو سعيد بهذه التجربة لأنها تعتبر بداية طريق الاحتراف وسط كوكبة من كبار النجوم فى عمل من إخراج محمد عمر ونص للكاتب أسامة أنور عكاشة ؛ رغم خوفه من مسئولية تقديم عرض بشكل يومى يقول فيه نفس الكلام كل ليلة ؛ لكن «مود فريق العمل ومود الجمهور" ساعد على أن يقدم الدور ويكون فى أحسن حالاته الفنية. وعن المقارنة بينه وبين تامر عبد المنعم الذى سبق وقدم نفس الشخصية قال رامى إنه ليس لديه مشكلة لأنه قدم شخصية «مجدى» بشكل مختلف تماما عما قدم من قبل، وهى تحظى بجماهيرية كبيرة.

مى سكرية

ذاكرة المسرح

الفرقة المصرية الحديثة .. فرقة المسرح القومى

أطلق اسم المسرح القومى على الفرقة المصرية الحديثة فى مارس 1958 دون أن يترتب علي ذلك أى تغيير فى الأجهزة الإدارية والفنية أو فى خطة الفرقة الفنية عام 1959
كما تضمن قرار تغيير الاسم بتبعية مسرح حديقة الأزبكية لإشراف مدير المسرح القومى.
والفرقة المصرية الحديثة والتي استمرت بهذا الاسم قرابة أربع سنوات وتصف بناء على القرار الصادر فى 24يوليو 1953كانت نتاج ضم فرقتين معاً وهما: فرقة المسرح الحديث التي تأسست عام) 1950من خريجي معهد فن التمثيل)، والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى (والتي تأسست تحت مسمى الفرقة القومية أولاً عام 1935 واستمرت بهذا المسمى حتى عام 1942 حينما تم تغيير الاسم فقط إلى الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى).
وطبقاً للتصنيف الإدارى فإن فرقة المسرح القومى وكما سبق وبعيداً عن اختلاف الأسماء يمكن أن نرصد أعمالها بدءا من عام 1953 وبالتحديد منذ تعيين الفنان القدير يوسف وهبى مديراً لها فى 14 أكتوبر 1953وقد حفل الموسم الأول للفرقة المصرية الحديثة (1954/53) بعدد كبير من المسرحيات المؤلفة والمقتبسة والمترجمة ومن بينها عدد من المسرحيات المقدمة فى هذا الموسم (45) مسرحية، وقد تم افتتاح الموسم بدار الأوبرا بتقديم مسرحية "سر شهرزاد" تأليف على أحمد باكثير، وإخراج فتوح نشاطى، كما افتتح موسم (1955/54)أيضاً بمسرحية "مضحك الخليفة" لنفس المؤلف والمخرج، فى حين تم افتتاح موسم (1956/55) بمسرحية "شهريار" تأليف الشاعر عزيز أباظة، وإخراج فتوح نشاطى أيضا، وعرضت على دار الأوبرا.
هذا وقد تعرضت الفرقة لأزمة عام 1956 بسبب اشتداد معارضة شباب الفرقة (أعضاء المسرح الحديث سابقا) لسياسة يوسف وهبى، كما اتخذ قدامى الفرقة (أعضاء المصرية للتمثيل والموسيقى سابقا) موقفاً معادياً منه لحرمانهم من العلاوة ولإسناده أدواراً صغيرة إليهم لا تتناسب مع تاريخهم الفنى، وهكذا باتت الفرقة مجالاً للصراعات والانقسامات وأفردت الصحافة صفحاتها للأوضاع المتدهورة وبالتالى تم تشكيل لجنة فى صيف 1956 برئاسة الكاتب الكبير توفيق الحكيم وعضوية يحيى حقى، وعلى الراعي، وزكى عبد القادر، وأمينة السعيد، وأجمعت الآراء على أن مشكلة الفرقة تنحصر فى سوء الإدارة وضعف الرواتب.


■ محمود ياسين

وعلى أثر استقالة يوسف وهبى، أشرف علي شئون الفرقة الأديب الكبير يحيى حقى – مدير مصلحة الفنون حينئذ – وذلك حتي صدور قرار تعيين الكاتب الكبير أحمد حمروش مديراً لها فى أكتوبر 1956.
ونجح أحمد حمروش فى توفير المناخ الصحى للإبداع، ورفع مكافآت التأليف والترجمة والإخراج، وكذلك تكوين مكتب فنى لاختيار النصوص، ومن أعضائه د. محمد مندور، د. محمد القصاص، د. عبد القادر القط، د. على الراعى، فتوح نشاطى، نبيل الألفى.
وكان – لحسن الحظ – المناخ العام فى مصر فى هذه الفترة مواتياً لظهور جيل جديد من المبدعين فى مختلف مجالات الإبداع المسرحي، كما تم الاهتمام بالبنية الأساسية وأجريت على مسرح حديقة الأزبكية عدة إصلاحات وأضيفت منشآت جديدة خلال موسم .60/59
تولى مسئولية إدارة الفرقة كل من الأساتذة: أحمد حمروش، نبيل الألفى، آمال المرصفى، كرم مطاوع، حمدى غيث، سعد أردش، أنور أحمد، كمال حسين، سميحة أيوب، سمير العصفورى، محمود الحدينى، أحمد عبد الحليم، هدى وصفى، محمود الألفي، شريف عبد اللطيف.
قدمت الفرقة خلال مسيرتها منذ عام 1953 وحتى عام 2007ما يقرب من 280عرضا ما بين نص محلى وترجمة واقتباس، وقد قدمت الفرقة خلال هذه المسيرة مؤلفات كبار الكتاب، وفى مقدمتهم محمود تيمور، توفيق الحكيم، على أحمد باكثير، عزيز أباظة، أحمد شوقى، وكان لها فضل فى تقديم كتاب الستينيات ألفريد فرج، نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، ميخائيل رومان، محمود دياب، نجيب سرور، رشاد رشدى، لطفى الخولى، يوسف إدريس، عبد الرحمن الشرقاوى، عبد الله الطوخى، على سالم، وكذلك تقديم أعمال جيل السبعينيات د. سمير سرحان، د. فوزى فهمى، د. عبد العزيز حمودة، د. محمد عنانى، لينين الرملى، عاطف الغمرى، يسرى الجندى، أبو العلا السلامونى، محمد سلماوى، وغيرهم.
شارك فى إخراج عروض الفرقة نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون مختلف الأجيال وفي مقدمتهم: يوسف وهبى، زكى طليمات، فتوح نشاطى، ومن الجيل التالى لهم: عبد الرحيم الزرقانى، حمدى غيث، نبيل الألفى، سعيد أبو بكر، نور الدمرداش، وكذلك مخرجي جيل الستينيات كمال يس، سعد أردش، كرم مطاوع، جلال الشرقاوى، محمد عبد العزيز، كمال عيد، أحمد عبد الحليم، أحمد زكى، ومخرجى جيل السبعينيات عبد الغفار عودة، عادل هاشم، نبيل منيب، شاكر عبد اللطيف، توفيق عبد اللطيف، ممدوح عقل، سمير العصفورى، فاروق الدمرداش، مجدى مجاهد، فهمى الخولى، سناء شافع، د. هانى مطاوع، ومن الأجيال التالية لهم فى الثمانينيات والتسعينيات عصام السيد، عوض محمد عوض، محسن حلمى، محمد عمر، خالد جلال، شريف عبد اللطيف، حمادة عبد الحليم.
هذا وقد شارك بعض المخرجين الأجانب فى تقديم عروض للفرقة ومن بينهم علي سبيل المثال المخرج لسلي بلاتو الذى أخرج "الخال فانيا لتشيكوف" عام 1963والمخرج اليونانى تاكيس موزينيدس، الذى أخرج "حاملات القرابين" لاسخيلوس عام 1967 المخرج الفرنسى چان بيير لاروى الذى أخرج "ڤيدرا" لراسين عام 1975.
ويحسب للفرقة تميزها بعضوية أكبر عدد من كبار الممثلين الذين أثروا الأعمال الفنية بمشاركاتهم ومن بينهم علي سبيل المثال سميحة أيوب، سناء جميل، عايدة عبد العزيز، محسنة توفيق، سهير البابلى، نادية السبع، ملك الجمل، رجاء حسين، تريز دميان، فردوس عبد الحميد، فاتن أنور، سلوي محمود، نهير أمين، ومن الرجال: عبد الله غيث، وتوفيق الدقن، عمر الحريرى، عبد الرحمن أبو زهرة، شفيق نور الدين، فؤاد شفيق، كمال حسين، محمود عزمى، محمود الحدينى، عبد السلام محمد، حسن يوسف، نور الشريف، محمود ياسين، نبيل الحلفاوى، سعيد الصالح، أحمد فؤاد سليم.
وجدير بالذكر أن فرقة المسرح القومى قد شرفت بتمثيل مصر بعدد من المهرجانات الدولية، كما أن عدداً كبيراً من أعضائها قد حصلوا علي الكثير من الأوسمة والجوائز الدولية وفى مقدمتهم الفنانة سميحة أيوب التي فازت بالجائزة التقديرية عام2007.

د. عمرو دواره

طلعت حرب ودوره فى المسرح المصرى

تعددت أدوار الاقتصادى الكبير طلعت حرب فى مسيرة التمصير والنهضة التى عاشتها مصر فى بدايات القرن العشرين، ولم يقتصر دوره على مجال الاقتصاد فحسب، بل امتد إلى مجال السينما بإنشائه استوديو مصر وإلى مجال المسرح بتبنيه دعم بعض الفرق المسرحية الجادة من وجهة نظره مثل «شركة ترقية التمثيل العربى جوق عكاشة وشركاه» ودعم بناء مسرح حديقة الأزبكية،
وفى السطور التالية نعرض لرسالة محمد سعيد باشا رئيس وزراء مصر إلى طلعت حرب بعد زيارته لمسرح حديقة الأزبكية:
«عزيزى طلعت بك
أهديك خالص التحية والسلام وبعد،،،
فانى أحمد الله تعالى على تلك الفرصة التى أتاحت لى بناء على دعوتك زيارة ذلك المعهد الأخلاقى «تياترو الأزبكية» فقد سرنى ما رأيته من إتقان البناء وإبداع النظام فضلا عن البراعة التي أظهرها الممثلون فى زمن قريب جداً.
وإنى وإن شكرت لك هذه الدعوة فإنما أحيى فيك همة الرجال العاملين فى هذا البلد وهو أحوج البلاد إلى مجهود أبنائه.
فالحمد لله الذى وفقك لوضع أساس الاستقلال المالى فى «بنك مصر» وألهمك وضع الأساس الأخلاقى فى «معهد التمثيل».
والأمم لا ترقى إلا بالرجال، تحليها الأخلاق، ويؤيدها المال.. جزاك الله عن مصر خير الجزاء، ووفقك وإيانا لسواء السبيل، آمين
المخلص: محمد سعيد
الإسكندرية فى 26 ديسمبر»
كان هذا حال رجال اقتصاد يبنون مصر فى جميع المجالات ويسهمون بأفكارهم وأموالهم فى نهضتها الاقتصادية والثقافية..
كان هذا فى بدايات القرن الماضى.. القرن العشرين الله يرحمه ويرحم حاجات كتير.

محمد أمين عبد الصمد

بداية مشروع رمسيس الفنى

بعد عودة يوسف وهبى من إيطاليا وحصوله علي ميراثه من والده شرع فى تحقيق حلمه الفنى بإنشاء فرقة مسرحية خاصة به وبناء دار عرض تخصص لعروض الفرقة، وبدأ يوسف وهبى بالتعاون مع الفنان القدير عزيز عيد وشرع فى بناء مسرحه الخاص، وواكب هذا حملة دعائية للترويج لمشروعه الفنى ومنها هذا الإعلان بجريدة الأهرام يوم السبت 27 يناير 1923:
«بشارع عماد الدين
رأس مال كبير واستعداد لم يسبق له مثيل
يتم قريباً بناء مسرح «رمسيس» ونحن نرحب بكل زائر يأتى لمشاهدة البناء والاستعداد الكبير السائر ليل نهار لإنجاز هذا المشروع الجليل، وهذه أكبر خطوة لإحياء نهضة كبرى للمسرح المصرى ورفعه إلي مستوى المسارح الأوروبية، وسيقوم يوسف وهبى بك الحائز على دبلوم الإلقاء من إيطاليا وتلميذ كيانتونى الممثل الإيطالى الشهير والأستاذ عزيز عيد أقدر ممثل بمصر مع نخبة من أقدر الممثلين والممثلات بمجهود صادق لوضع أساس مسرح فنى للبلاد المصرية».
وقد قدر لهذا المشروع الفنى أن يكبر ويصير من أهم المشروعات الفنية فى مصر فى عشرينيات القرن الماضى وما تلاها من سنوات. وتطور المشروع لعروض مسرحية مستمرة، ثم الإسهام فى الإنتاج الأولى للسينما المصرية.. وإقامة العديد من المنشآت الفنية التى استمر القليل منها فيما بعد واندثر الكثير الآخر.ونجد فى مجلة اللطائف المصورة – الاثنين 5 مارس 1923 إعلاناً آخر عن افتتاح هذا المسرح وفيه نجد صورة «الممثلة المصرية الشهيرة الآنسة روز اليوسف زهرة الممثلات على مسرح رمسيس الجديد الذى سيفتتح قريباً فى شارع عماد الدين أمام الكوزموغراف الأمريكانى» وينوه الإعلان إلى التميز الكبير للآنسة روز اليوسف فى التمثيل الكوميدى، ويقر كاتب الموضوع بتفوقها على مثيلاتها من ممثلات إنجلترا ويبشر الجمهور بقرب تقديمها لمسرحية «غادة الكاميليا» مع فرقة رمسيس.
ويأتى الافتتاح المنتظر يوم 10 مارس 1923 بتقديم مسرحية «المجنون» والتى كتب عنها الناقد الفنى لجريدة السياسة يوم الاثنين 12 مارس 1923 منوهاً بأهمية هذه «النهضة المباركة التى بدأها الأستاذ يوسف وهبى بك وفرقته فى التمثيل العربى» ويردف «أجل، يحق لنا أن نسر إذا رأينا التمثيل فى مصر يحل المحل اللائق به».


■ يوسف وهبى

رضا فريد يعقوب

مجرد بروفة

أنتَ مين.. أساساً؟!

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

فى العدد الماضى نشر الزميل النابه «عادل حسان» تقريراً عن معهد الفنون المسرحية تضمن وجود مشاكل ومخالفات فى هذا المعهد العريق.

ولأن «مسرحنا» ليست لها حسابات مع أو ضد أحد، ولأن ما تسعى إليه هو إظهار الحقائق كاملة لوضع قارئها فى الصورة، فقد استقر الرأى فى مجلس التحرير على مواجهة عميد المعهد بهذه المشاكل والمخالفات لإعطائه الفرصة للرد على ما جاء بالتقرير.. وكان هناك رأى لأحد الزملاء بأن ننتظر حتى يرد العميد من تلقاء نفسه، لكن رأى الأغلبية استقر على أن نبادر نحن بالذهاب إليه تأكيداً لحسن نيتنا، واحترامنا للقارئ الذى يجب أن يطلع على رأى جميع الأطراف، وتأكيداً أيضاً، على تقديرنا للدور المهم الذى يلعبه هذا المعهد فى واقعنا المسرحى، وتقديرنا لكل العاملين به من أعضاء هيئة التدريس، الذين تشرف هذه الجريدة بمقالات العديد منهم.

وعليه؛ استأذنت زميلى عادل حسان لتكليف أحد الزملاء بالذهاب إلى السيد العميد المحترم، ووقع الاختيار على الزميل «محمد عبد القادر» الذى يعد واحداً من أفضل العاملين بـ «مسرحنا» سواء على المستوى المهنى أو المستوى الأخلاقى، وهو من الصحفيين والنقاد الذين أثبتوا كفاءتهم وجديتهم وجدارتهم بالعمل فى جريدة هى الأولى والوحيدة من نوعها فى الوطن العربى.. وقلنا إن صحفياً يذهب للتحاور مع عميد معهد عريق وفاعل يجب أن يتحلى بهذه الصفات، باعتبار أنه ذاهب إلى رجل مسرح محترم لا إلى فتوة أو بلطجى..

وهذا لا يعنى أن محمد عبد القادر هو الوحيد فى «مسرحنا» الذى يتحلى بهذه الصفات فكل من يعملون فى هذه الجريدة من المشهود لهم بالكفاءة والاحترام، لكن هناك سبباً شخصياً جعلنى أرجح كفة عبد القادر؛ وهو أننا متشابهان فى الذوق الفنى فهو مثلى تماماً يعشق قصيدة الراحل كامل الشناوى «عدت يا يوم مولدى» التى غناها ولحنها الراحل فريد الأطرش، وخاصة البيت الذى يقول فيه «الصبا ضاع من يدى.. وغزا الشيب مفرقى»، وهو فى المقابل، مثلى أيضاً، يكره أغنية «– عشّك يا بلبل» باعتبارها واحدة من أتفه ما غنى المطرب الراحل.

وكعادتنا فى «مسرحنا» فقد اجتمعنا لإعداد الأسئلة التى سيوجهها عبد القادر للسيد العميد، حيث رأينا أن الحوار لا يجب أن يقتصر على المشاكل والمخالفات بل يجب أن يتطرق أيضاً إلى بعض الجوانب الفنية، فالرجل عميد لمعهد الفنون المسرحية؛ أى أنه «بتاع» مسرح، ولا بد أن نستغل الفرصة لنتعرف على آرائه فى بعض الظواهر المسرحية.. لكن واجهتنا مشكلة كبرى، فعلى الرغم من أن مكتباتنا جميعاً عامرة بكتب المسرح فإن أحدنا لم يتذكر أن مكتبته تحوى كتاباً واحداً للرجل، وأكد البعض أنه لم يصدر كتباً أصلاً.

حاولنا أن نبحث فى الدوريات المتخصصة عن أى مقال أو دراسة له فلم نجد.. وقال أحدهم: «أصله بتاع ديكور!!»، فقلنا وجدناها.. نتذكر أى مسرحية قام العميد بتصميم، أو حتى تنفيذ ديكوراتها .. لكننا لم نتذكر شيئاً البتة!!

لا بأس .. قلنا للزميل توكل على الله؛ ولنكتف بردود العميد على ما جاء بالتقرير وأمرنا لله !!

وذهب الشاب النابه يحمل جهاز كاسيت، واستأذن فى مقابلة السيد العميد، وسمحوا له بالمقابلة ، وللأمانة استقبله الرجل بترحاب شديد، وسمح له بتسجيل الحوار حتى لا يحدث أى لبس .. وبدأ بالفعل فى الإجابة على الأسئلة التى طرحها عليه عبد القادر، حتى جاء إلى سؤال يستفسر فيه الزميل عما يشاع حول النفوذ القوى الذى لرئيسة قسم التمثيل واسمها د. نبيلة – لا أذكر باقى الاسم– وهنا هاج العميد وماج وهمَّ بالاعتداء على الزميل وخطف منه جهاز الكاسيت وحطم الشريط واستدعى الأمن وسب الجريدة ومن يعملون بها ومن يحركونها لتدمير المعهد – على حد قوله – وهدد بأنه سيغلق الجريدة ويشرّد محرريها وينتقم من الذين يقفون وراءهم ، وحددهم بالأسماء – .. وليعفنى القارئ من ذكرها !!

ربما يكون السيد العميد يكره رئيسة قسم التمثيل، ولا يطيق سماع سيرتها .. جايز .. وربما لأن الاثنين يذهبان فى يوم واحد من كل أسبوع للتدريس فى معهد الفنون المسرحية بالإسكندرية .. فقد حدث صراع بينهما على كرسى فى القطار مثلا .. ربما .. لكن ذلك لا يدعو إلى هذه الثورة العارمة التى انتابت الرجل المحترم بمجرد سماع اسم رئيسة قسم التمثيل .. كان يمكنه – لو أن الأمور عادية ولا يوجد بينهما أى صراع من أى نوع – أن ينفى بهدوء وجود أى سلطات لهذه السيدة فى المعهد تفوق سلطات العميد ذات نفسه .. لكنه فضَّل أن يتعامل بطريقة غريبة – الحقيقة أنها لا تليق عليه أو به – ويهجم على الزميل ويحاول ضربه ويحطم له شريط الكاسيت ويستدعى الأمن الذى احتجزه لأكثر من ساعة.

وللحق فقد كان الأمن فى غاية الاحترام، وتعامل مع الموقف بشكل متحضر يحسب له، وإن كان قد صادر جهاز الكاسيت الذى نحمل العميد شخصيا مسئولية إعادته إلى الجريدة!

انتهت القصة، وبقيت عدة تساولات : ما هى إنجازات هذا الرجل حتى يتولى منصب «عميد معهد الفنون المسرحية»؟ وهل يليق بعميد لمعهد عريق كهذا أن يتعامل مع الصحفيين بهذه الطريقة غير المتحضرة؟، وهل يصح أن يصف جريدة تصدر عن وزارة الثقافة بدعم ورعاية مباشرة من وزيرها الفنان فاروق حسنى بأنها جريدة صفراء وتافهة؟ ومن أين يستمد هذا الرجل قوته التى جعلته يهدد بإغلاق الجريدة وتشريد محرريها؟ لقد جاءنى بعض الأصدقاء وقالوا إن الرجل مستعد للاعتذار عما بدر منه .. لكنى صرفتهم شاكرا لهم هذا المسعى وأخبرتهم بأننا لن نقبل أى أعتذار من أى نوع وننتظر التحقيقات التى يجريها رئيس الأكاديمية ولن نتنازل عن حق الزميل وحق الجريدة .

وإذا كان العميد قد تساءل باستنكار عمن يكون هؤلاء الأولاد الذين يحررون "مسرحنا" فلن أقول له :إن أصغر واحد فيهم له خمسة كتب على الأقل، وجميعهم معروفون لكل مشتغل بالعمل المسرحى، ولهم إسهاماتهم البارزة فى الشعر والإخراج المسرحى والنقد والترجمة وغيرها .. فقط أسأله : من أنت؟!

فى كل أعدادنا القادمة : ملفات وأسرار وخبايا معهد الفنون المسرحية



الاثنين 2007/10/15
السنة الأولى ـ العدد 14

يوم التكريم

مرة أخرى شهدت مسارح القاهرة تقديم العرض المسرحى المتميز «كلام فى سرى» لفرقة نادى المسرح بقصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية، الذى عرض مساء الثلاثاء الماضى على خشبة مسرح الجمهورية التابع لدار الأوبرا المصرية، وذلك بحضور الفنان د. أحمد نوار «رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة» لتكريم مجموعة العمل المشاركة فى العرض بعد فوزه بجائزة أفضل عمل جماعى من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الأخيرة.

د. عبد الوهاب عبد المحسن «رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بهيئة قصور الثقافة» قال إن هذا التكريم جاء بمبادرة شخصية من د. أحمد نوار، تقديراً لجهد مجموعة العمل المشاركة فى «كلام فى سرى»، وتم منحهم مكافأة مالية خاصة؛ لنجاحهم فى الحصول على جائزة من أهم مهرجانات المسرح الدولية.

والمكرمون من مجموعة «كلام فى سرى» هم: ريهام عبد الرازق، رانيا زكريا، ياسمين سعيد، إبراهيم الفرن، محمد عيد، رحاب عرفة، عز درويش، محمد محمود، وليد جابر، سلمى رجب.

وأضاف د. عبد الوهاب عبد المحسن أنه تم خلال الاحتفال تسليم جوائز الفائزين فى مسابقة التأليف المسرحى التى نظمتها الإدارة العامة للمسرح بالهيئة للعام الثاني على التوالى، والتى اعتمد د. أحمد نوار نتائجها النهائية مؤخراً وهم:

*جائزة النص الطويل.. عباس أحمد عن نص «الندم»، عبد الحميد رمضان سلامة عن نص «غرام بونابرت فى مصر»، لطفى عبد الفتاح سيد عن نص «شيطان الحلم».

* جائزة النص المسرحى القصير فاز بها كل من: ربيع عقب الباب عن نص «خسوف»، محمد حامد محمد عبد الله عن نص «شيطان عمولة»، أحمد محمد الطيب إسماعيل عن نص «اغتيال سياسى»، نص «ممثل لكل الأدوار» لمحمود محمد عبد الله، «جنون عادى» لمروة فاروق محمد.

* وفاز بجائزة الإعداد المسرحى ستة كتاب هم : عاطف فتحى حسن عن نص «مبارزة» المعد عن «مؤلفات مختارة» لأنطون تشيكوف، على سيد شحاتة عن نص «المساخيط» عن رواية «الجبل» لفتحى غانم، مسرحية «سكلانس» التى أعدها أشرف أبو جليل عن «نصر حامد أبو زيد وانحسار العلمانية فى جامعة القاهرة» للكاتب عبد الصبور شاهين، و محمد مستجاب عن نص «الفاضل» المعد عن رواية بنفس الاسم للكاتب الراحل محمد مستجاب، أحمد عادل محمد أحمد عن «قفص لكل الطيور» عن رواية بنفس الاسم للكاتب يحيى الطاهر عبد الله، وأخيرا محمد محمد عبد الدايم عن مسرحيته «ملك الأشياء» عن نص بنفس الاسم لطارق عبد البارى.

وتسلم الفائزون جوائزهم المالية التى بلغت ستة وثلاثين ألف جنيه، بجانب شهادات تقدير من الهيئة العامة لقصور الثقافة.

■ عادل حسان


تصوير – عصام عبد الرحمن

■ د. نوار ود. عبد المحسن مع فريق عرض «كلام فى سرى»

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا – طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر